SPRE INFINITUL MIC

O viaţă banală şi halucinantă. Fervent apologet al lui Urmuz, Geo Bogza exclama odată, într-unul din acele texte exultante pe care i le-a închinat: „s-ar putea scrie… *viaţa halucinantă a lui Urmuz*" (*Unu*, nr. 31, noiembrie 1930). Da, s-ar putea scrie o asemenea viaţă, în stilul delirant al Avangardei care vedea în autorul „paginilor bizare" un profet, un înaintemergător, o divinitate tutelară. Dar autorul lui *Algazy et Grummer*, acest personaj misterios, ne apare într-o lumină cu atât mai fantastică cu cât mai ternă, mai banală se dovedeşte a fi fost viaţa lui Demetru Demetrescu-Buzău, ajutor grefier la Înalta Curte de Casaţie, alias Urmuz. Căci, într-adevăr, nimic nu pare să fi fost *excepţional* în viaţa acestui om decât omul însuşi. Ce ştim despre el?

Acelaşi Geo Bogza, împreună cu Saşa Pană şi Ilarie Voronca au mers, „într-o seară de ploaie", la şapte ani după moartea lui Urmuz, când nimeni nu se mai interesa de el „din admiratorii lui", la mama acestuia, Eliza dr. Ionescu-Buzău. Bătrâna doamnă le-a arătat fotografii, le-a istorisit unele întâmplări din viaţa fiului ei. Geo Bogza a publicat câteva date biografice într-un articol intitulat *Urmuz înainte-mergătorul* (*Unu*, art. cât.). Apoi, din nou s-a aşternut tăcerea lipsită de interes, dacă nu asupra scrierilor lui Urmuz, asupra memoriei celui care, oricum, avusese meritul de a le scrie. Mult mai târziu, Eliza Vorvoreanu, sora poetului, a scris câteva pagini de însemnări despre viaţa fratelui ei. Aceste „spicuiri" din biografia lui Urmuz, la care se adaugă unele date pe care ni le-a comunicat sora scriitorului, ca şi opt scrisori inedite pe care a avut bunăvoinţa să ni le pună la dispoziţie, alcătuiesc principala sursă de informaţii privind viaţa celui care a scris *Fuchsiada*. Viaţa interioară, misterioasă în sensul cel mai deplin al cuvântului, tainica existenţă a unui creator de destine bizare este acuplată cu viaţa banală a unui mic burghez oarecare. De aceea, *viaţa halucinanta* a lui Urmuz este una cu *viaţa banală* a lui Demetrescu-Buzău. De aceea, Geo Bogza, care propunea o biografie halucinantă a lui Urmuz, ştia tot atât de bine că „o biografie strictă e oarecum necesară şi interesantă" (*Unu*, art. cât.).

Nume şi portret. Numele înregistrat în scripte al lui Urmuz, primul născut (la 17 martie 1883, la Curtea de Argeş) al doctorului Dimitrie Ionescu-Buzău este Dimitrie Dim. Ionescu-Buzău. O fantezie a tatălui va determina schimbarea numelui său. Într-adevăr, după Eliza Vorvoreanu, sora lui Urmuz, tatăl lor, din simpatie pentru felul de a se

numi al ţăranilor şi al ruşilor, a dat ca nume de familie fiului său, propriul său pronume. Astfel micul Dimitrie devine Dim. Dumitrescu-Buzău, fiind înscris la şcoala primară, de tatăl său, sub acest nume. Aceasta nu era o schimbare neobişnuită, într-o epocă în care, mai ales la ţară, se treceau foarte frecvent în matricole, drept nume ale copiilor, prenumele tatălui cu an… eseu final. Dar totuşi e o ciudăţenie care ai putea să indice fie o preocupare în privinţa *numelor* a tatălui, preocupare pe care fiul o va „moşteni" într-un fel sau altul, fie o predestinare misterioasă, un semn al destinului care ar indica în făptura celui cu nume schimbat viitoarea sa obsesie, manifestă, în privinţa adecvării numelui la persoana denumită. Dar, firește, toate acestea nu sunt decât supoziţii. Fapt cert: Urmuz va purta toată viaţa acest nume dobândit, până când se va ascunde şi mai bine sub masca de clovn a unui pseudonim.

Cei din familie îi spuneau Mitică. Lui, însă, îi plăcea să fie numit Demetru. E adevărat că nu îndrăznea să-şi impună celor din jur această preferinţă nu lipsită de un anumit snobism. Chiar scrisorile pe care le trimitea mamei sau surorilor sale sunt semnate Mitică. Are oarecare însemnătate această înclinaţie a lui Demetrescu-Buzău spre anumite nume. El refuza pe „Mitică" (fără să-l refuze în realitate, căci timiditatea era mai mare decât vanitatea) pentru că nu i se părea potrivit. Numele – aceasta e una din ideile sale cele mai ferme – trebuie să se potrivească făpturii numite. Eliza Vorvoreanu notează aplecarea manifestată din copilărie, a fratelui ei, pentru anumite *nume*: „Îi plăcea şi-l făcea să râdă orice cuvânt ce avea o sonoritate particulară; numele de persoane ce îi evocau anumite firi, anumite caractere…". Vom vedea că, într-o notă la *Algazy et Grummer*, Urmuz va expune o teorie sui-generis, în această privinţă.

Ca şi numele, *chipul* trebuie să corespundă, să fie adecvat unei făpturi. Nu toţi au chipul pe care-l merită. Toţi eroii lui Urmuz poartă nume şi au înfăţişări care sunt cu *adevărat* ale lor, constituind esenţa fiinţei lor.

Avem un straniu portret „sintetic" al lui Urmuz (semnat Teewan şi publicat de Tudor Arghezi odată cu *Medalionul Urmuz*, în *Bilete de papagal* I, nr. 16, din 19 febr. 1928). Din câteva linii apare un cap prelung, neliniştitor, neregulat, o suprafaţă asimetrică, inumană, îngustându-se în sus. Un monstru ciclopic. Ochiul – o linie groasă – ochiul daimonic. Mustaţa, gura, bizar-sinuoase. „Autorul – ne spune

Arghezi – nu l-a ştiut pe Urmuz decât din literatură şi i-a extras expresia prin constrângere şi concentrare intelectuală. Portretul e asemănător". Certificarea identităţii nu este o simplă complezenţă a poetului. Figura din portretul lui Teewan este foarte urmuziană. Aceasta nu numai în sensul unei apropieri de chipul lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău ci de aceea a făpturilor urmuziene în general. Portretul acesta imaginar al lui Urmuz nu este oare acela al elipticului Stamate? Cap de insectă chitinoasă, alcătuită din secţiuni, mască bizară, prismatică, cu un singur ochi şi o linie mediană legând fruntea şi mustaţa, linie ce închipuie un nas neverosimil. Urmuz aminteşte, în acest „portret sintetic" al său, chipul unui idol primitiv.

Dar toate fotografiile lui Urmuz ni-l înfăţişează, ca în această imagine, privind în gol. Ochii stinşi au privirea vidă a unor idoli orientali. Chiar şi fotografiile din tinereţe revelează neantul interior sub masca iezabuzată. La 25 septembrie 1915 îi trimite surorii sale, Lizica, o fotografie a sa, în uniformă de sublocotenent. E concentrat şi poartă chipiu nalt. Se sprijină în sabia pe care o ţine în mâna stângă, pe când dreapta e odihneşte în buzunarul tunicii. Pe verso scrisese câteva rânduri: „Scum) a, Lizico, îţi trimit chipul meu… cazon deşi cam nereuşit". Privirea agă, indiferent-blazată, pare să fie aceea a unui om care refuză să vadă: are se ştie, însă, într-un sens foarte grav, *văzut*.

În familie. Ca şi tatăl lui Franz Kafka, diriguind lumea din otoliul său, se pare că şi părintele lui Urmuz a fost un tată de familie utoritar. Latinist şi elenist de forţă, după spusele fiicei sale, citind evangheliile în slavonă (urma la bătrâneţe cursurile de slavistică ale profesorului Ioan Bogdan), Dimitrie Ionescu-Buzău e medicul spitalului din Curtea de Argeş, atunci când i se naşte fiul Dimitrie. Mai târziu, doctorul Ionescu-Buzău se mută împreună cu familia, la Bucureşti. E medic internist la spitalul Brâncovenesc, apoi oculist la Colţea. În acelaşi timp e profesor de igienă la liceul Matei Basarab (1889), ţine prelegeri de medicină populară teologilor de la Seminarul central (1891 – 1907). Igienist luminat, deşi om cu frica lui Dumnezeu, este adeptul unor înlesniri în practica postului. Preconizează, între altele, un post cu lapte şi ouă. E un suflet credincios, practicant cu solide principii morale *şi* cu teorii precise în ce priveşte educaţia copiilor. Literatura, muzica sunt, pentru el, îndeletniciri futile. Când îl vede pe Mitică citind seara, la lumina lămpii, *Contele de Monte Cristo*, îşi bate joc de o asemenea lectură şi îşi îndeamnă băiatul să caute cărţi mai serioase, în

ce priveşte muzica, severitatea sa e şi mai mare. Se supără când băiatul său se aşază la pian. „Vrei să te faci lăutar?” – îl întreba, adeseori, manifestându-şi cel mai crunt dispreţ pentru artă. Nici faţă de talentul fiicei sale căreia îi plăcea să deseneze nu e mai înţelegător: „vrei să te faci zugrav?” – o întreba el, ironic. Primul născut, băiat, trebuia, conform principiilor acestui *pater familias*, să-i urmeze în meserie. Medicul se cuvine să-şi scoată fiul doctor. De aceea, în ciuda lipsei sale de atracţie, Demetru Demetrescu-Buzău va fi obligat să se înscrie la medicină.

Mama scriitorului era fiica preotului Filip Paşcani şi sora unui cunoscut medic chimist, Cristian Paşcani, stabilit la Paris. Se pare că umorul lui Urmuz e o calitate moştenită pe linie maternă. Bunicul său, preotul Filip Paşcani (care a slujit multă vreme la biserica Sfântul Dumitru, din dosul Poştei centrale), avea o faimă de om mucalit, fiind înzestrat cu darul ironiei. Caragiale, prieten cu unul din fiii lui, inginerul Petre Paşcani, îl preţuia, se pare, pe părintele şugubăţ. Tot ce ştim despre mama lui Urmuz este că, femeie foarte evlavioasă, făcea rugăciuni împreună cu copiii ei. Pe Mitică îl punea să citească din psalmi. Astfel, citind odată în psalmul 50, versetul: „Stropi-mă-vei cu isop şi mă voi curaţi, «păla-mă-vei şi mai vârtos decât neaua mă voi albi”, băiatul a izbucnit în râs. I se părea de un comic irezistibil cuvântul „isop”. Sonoritatea particulară a unor vocabule îl excita. Dar evlavia mamei avea o înrâurire asupra copiilor. Ei ascultau liturghia în duminici şi sărbători şi se împărtăşeau de Paşti.

În 1889, familia se mută, după un an de şedere la Paris, despre care nu ştim nimic, la Bucureşti. Locuiesc în casele proprii, întâi în strada Antim 8, apoi în Apolodor la numărul 13. Doctorul Ionescu-Buzău şi ai săi duc viaţa tihnită, aşezată, a unei burghezii nu prea înstărite. Un bahut rămas din vechea mobilă a familiei, dulăpior pântecos, încăpător, e ca un simbol al comodităţilor bătrâneşti din casa medicului-profesor.

Micul Dimitrie e înscris de tatăl său la şcoala primară Antim, cum am spus, sub numele de Dumitrescu, pe care, mai târziu, îl va preschimba în Demetrescu. E un elev docil, destul de sârguincios, de loc excepţional. Nici mai târziu, la liceul Lazăr nu dă dovada unor aptitudini sau unei sârguinţe deosebite. Arată, însă, de timpuriu o înclinaţie pentru muzică. Se pare, într-adevăr, că vocaţia sa reală ar fi fost în această direcţie. Dar, cu un tată care-i dispreţuia pe „lăutari”, nu

era chip să asculţi chemarea universului sonor. Oprit să facă ceea ce ar fi dorit, a avut, oare, Urmuz o existenţă contrariată? Destinul unui om pe care puterea nefastă a anturajului, a autorităţilor familiare, l-a împiedicat să facă ceea ce ar fi vrut? După sora lui Urmuz, marea suferinţă a vieţii fratelui ei a fost pricinuită de faptul că i s-a interzis studiul muzicii. Căci „muzica era pasiunea lui, idealul vieţii lui. Ar fi dorit să ajungă compozitor de muzică clasică" (Eliza Vorvoreanu). Mama lui

Urmuz era, ea însăşi, o bună pianistă. Fusese înscrisă la conservator, studiase cu Flechtenmacher. Îşi întrerupsese însă studiile, măritându-se. Totuşi nu încetase să cânte la pian. „Seara – istoriseşte Eliza Vorvoreanu – strânşi în jurul pianului, ascultam tăcuţi şi reculeşi fugile lui Bach, sonatele lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc., cântate de mama, bună pianistă". Mitică era cel mai fidel ascultător al acestor concerte serale. Băiatul adora muzica şi avea pare-se o aplicaţie particulară în acest sens. O asculta pe mama lui „concentrat ca într-o rugăciune, ca apoi să repete, la pian, pasaje întregi din autorii favoriţi. Beethoven, titanul, era slăbiciunea lui" (id.). Dar mama nu-l încuraja, nu-l ajuta pe fiul ei, ale cărui veleităţi în domeniul muzicii erau contrariate de un tată foarte pozitivist, adversar al oricăror devergondări artistice. Arta, pentru doctorul Buzău, „nu era o carieră a viitorului". Primul născut se cuvenea să-i urmeze. Or, copilul, timid, încerca să înfrunte opreliştile paterne: cânta la pian pe apucate, cu teama de a nu auzi paşii tatălui. Când era surprins asupra faptului, auzea cuvintele acestuia: „Ia cartea şi învaţă, n-oi fi vrând s-ajungi lăutar!" Ca şi micul Franz Kafka, copilul Urmuz se supune injoncţiunilor paterne, din timiditate, din respect şi prea iubitoare admiraţie „pentru cei care i-au dat viaţa". Refugiul obişnuit i-l oferă lectura, ca şi un fel de *day-dreaming*, o reverie pe teme ştiinţifico-fantastice. Pe copil îl interesau, se pare mai curând descrierile de călătorie, romanele pseudoştiinţifice ori chiar ştiinţa popularizată, decât ficţiunile literare propriu-zise. Ştim că-l citea pe Jules Verne cu pasiune, că devora cărţile în care se relatau peripeţiile exploratorilor, se povesteau expediţii geografice şi că îl fascinau unele probleme ale ştiinţei, ale astronomiei în special, expuse, firește, în cărţi *ad usum Delpbini*. De altfel, imaginaţia adolescentului este obsedată de asemenea teme. Ar vrea să născocească felurite aparate, să capteze undele sonore din întreg universul, înainte de apariţia efectivă a

radiofoniei, ui pasionat de lumea sunetelor ar vrea să asculte nu numai melo-oamenilor de pretutindeni, ci chiar şi muzica astrelor. Ar fi vrut ilătorească pe urmele exploratorilor, să cunoască întreg globul, să teze obiceiurile tuturor popoarelor. Se mulţumea, deocamdată, să ia plimbare, cu poeziile lui Eminescu la subţioară, upus voinţei paterne, se înscrie la medicină. Dar nu poate sul disecţiile. Părăseşte îngrozit sala cu preparate anatomice. Tatăliză, în faţa acestei neputinţe cvasiorganice a fiului şi îngăduie ca a să schimbe facultatea, să se înscrie la drept. Nici tratatele de nu-l vor pasiona. Adormea citind compendii, compulsând pandecte, să îl descopereau cu capul căzut pe masă, negru de funinginea îi cu gaz. Era un tânăr tăcut, dar cu explozii de voioşie când era re ai săi. Avea un fel de a fi ghiduş, se complăcea în năstrupnicii de îi plăceau poznele. „Miticisme" – astfel numeau surorile şi să-i ghiduşiile sale. „În societate", părea stăpânit de grele inhibiţii, ifântul Dumitru era întotdeauna petrecere mare, în casa doctorului; cu Buzău. Dar Mitică stătea deoparte. Era foarte susceptibil; conp, se închidea în sine, amuţea. Nu se certa niciodată, era supus, nu ca nicio revoltă, nici măcar verbală. Avea puţini prieteni: pe un – vechi coleg din clasele de liceu – şi pe Traian Popescu, r medic. Cu femeile era timid. O ciudată pudoare părea să-l stăpî-a. Până şi pe surorile sale le admonesta neîncetat, când ieşeau în Sever şi moralizator, nu admitea atitudini prea zglobii. „Ce-o mnă lumea!" – le spunea mereu, ca un frate mai mare, foarte nu de reputaţia lor. Era terorizat de gândul bârfelor ce s-ar putea pe socoteala „Familiei" sale. Căci, omul acesta care nu-şi va împa niciodată un cămin, pe care-l vom vedea privind cu o superioară: matrimoniul, nu se simţea cu adevărat fericit decât între zidurile casei familiari, apărate de priviri vrăjmaşe, acolo unde ochiul Altuia nu putea să pătrundă şi să destrame un echilibru şi o linişte ce se ştia precară.

În lume. În 1904, Demetru Dem. Demetrescu-Buzău îşi face

stagiul miliar la un regiment de infanterie din Bucureşti. Va fi subloco) tenent. Îşi ia licenţa în drept. Tatăl său moare în 1907. Doi fraţi, pulmonari, vor muri şi ei. Surorile se mărită. Familia doctorului Ionescu-Buzau se destramă. Fiul cel mai mare e numit judecător la Răchitele în Argeş. Când Eliza Vorvoreanu îşi cercetează fratele – în vara anului 1908 – în comuna aceea din Argeş, în care îşi îndeplinea funcţiile de magistrat, îl găseşte locuind într-o odaie sărăcăcioasă la judecătorie, plictisit la culme de îndeletnicirile sale. Asistă la o judecată

şi e impresionată de tânguirile unui împricinat, un ţăran care se lovea cu capul de perete, şi de masa judecătorului. Dar judele avea un aer impasibil, „N-ai milă” – îi spune sora lui, după proces. „E un comediant” – îi răspunde fratele. Se pare că nu-l afectau şi nici măcar nu-l interesau mizeriile asupra cărora era obligat să decidă. „Nu era făcut pentru meseria de judecător” – consideră Eliza Vorvoreanu! De altfel, locuind un timp, împreună cu el, la Răchitele – sat în care bântuia malaria, cu o populaţie nevoiaşă – îl vede trăind foarte izolat. Nu are prieteni, frecventează o singură casă, aceea a unui mic proprietar local, unde ia masa. Boiernaşii au o fată de măritat şi sora îşi dă de îndată seama că lui Mitică i se întinde un laţ matrimonial în care acesta evită să cadă printr-o superioară distracţie faţă de tot ce ar putea să însemne legătura conjugală. Cu toate că e un însingurat, judecătorul e departe de a fi un om morocănos, un ursuz. Dimpotrivă, cu sora se dedă la obişnuitele giumbuşlucuri de acasă şi, atât ei cât şi fetei acelor mici proprietari care-i oferiseră „vipt de casă”, le povesteşte fel de fel de fantasmagorii, „halucinaţii” – cum spune Eliza Vorvoreanu – pline de un umor absurd.

Judecătorii tineri nu stăteau prea mult în acelaşi loc. Demetrescu-Buzău peregrinează şi el din Argeş în Dobrogea, la Cazimcea, în judeţul Tulcea, şi de acolo la Ghergani (Dâmboviţa), la Târgovişte. Între timp, izbucneşte războiul balcanic şi tânărul judecător, sublocotenent în rezervă, face campania din Bulgaria. Un an, mai târziu, la 30 septembrie 1914, este concentrat pentru manevre. Dacă pe judecătorul din Tulcea îl vedem într-o fotografie, cu părul împărţit printr-o cărare subţire, şi mustaţa subţire, amintind – straniu – o poză cam din aceeaşi vreme a lui Marcel Proust (doar privirea românului e mult mai stranie, mai trist-melancolică), sublocotenentul ne ap are într-o fotografie de familie (din timpul neutralităţii – 1915), alături de mama lui, Eliza dr. Ionescu-Buzău, de surorile sale Letiţia, Florica, Aurora şi de fratele său Daniel. Are mustaţa cam pleoştită, iar linia gurii coboară în jos, dându-i un aer de amărăciune. De fapt, Urmuz se născuse, în acele lungi şederi prin comune izolate în care trebuia să împartă dreptatea, Demetrescu-Buzău îşi plăsmuise ciudatele făpturi pe care avea să le prezinte fraţilor, cumnaţilor şi amicilor când se va stabili la Bucureşti.

Căci tânjeşte după viaţa din capitală şi mai presus de orice, după concertele de la Ateneu. Nu existau încă aparatele care să capteze

undele sonore de pretutindeni, acele miraculoase aparate la care visase în copilărie. Acceptă un post de grefier ajutor la Înalta Curte de Casaţie, numai pentru ca să poată asculta muzică bună. Şi… poate, pentru că mai spera să studieze armonia, compoziţia şi, acum după moartea tatălui, să-şi schimbe întreaga existenţă. Se întoarce acasă, în casa din Antim nr. 8, apoi din Apolodor nr. 13, la mama lui, care avea, de altfel, nevoie de un sprijin bărbătesc.

„Urmuz, grefier!… două noţiuni ce nu se împacă" – exclamă cu dureroasă ironie Eliza Vorvoreanu. Şi continuă: „Scria, scria, copiind dosare. Noaptea târziu, schiţa printre ele portative cu note muzicale, îşi dădea seama că şi-a ratat viaţa, şi aceasta, datorită ascultării oarbe faţă de părinţii săi, poate, în parte şi lipsei lui de voinţă, timidităţii lui, fricii de opinia publică". Grefierul îşi făcea meseria cu multă scrupulozitate, cu o anumită pedanterie chiar. Dar şi cu un infinit plictis. Pe dosul ciornelor de sentinţă vezi urmele unei evadări a artistului: note muzicale. Acasă exersează mult la pian. Ia lecţii de contrapunct. Compune. Asistă la concertele simfonice de la Ateneu, concerte „pe care le ascultă turmentat cu faţa ascunsă în mâini" (Geo Bogza). De altfel, e membru activ al *Societăţii corale pentru cultivarea simţului artistic* «*Cântarea României*». Eliza Vorvoreanu îşi va aminti şi ea mai târziu: „parcă-şi strângea sufletul în pumni ascultând de sub loja din fundul sălii – ca să prindă mai bine ansamblul orchestrei – simfoniile şi concertele dirijate, pe vremuri de Dinicu, sau sonatele executate cu măiestrie de distinsa pianistă Cella Delavrancea".

Nimic bizar, în aparenţă, la acest om care a trecut de treizeci de ani, funcţionar conştiincios, deşi manevrându-şi dosarele cu oarecare re-luctanţă, ins binecrescut, amabil, manierat, plin de ameninţate, coleg excelent, atent, fiu bun, frate bun, „celibatar bun" – cum spune Eugen Ionescu. Doar pasiunea pentru muzică introduce în această ternă prea-prozaică existenţă o culoare mai vie, ca o blândă demenţă. Şi, bineînţeles, ocupaţia secretă, acea scriere şi rescriere, transcriere, cu ştersături peste ştersături şi corecturi peste alte corecturi, ale „paginilor bizare".

— Capitala îi oferă grefierului cu înclinaţii artistice diverse posibilităţi de a-şi satisface plăcerile. Expoziţii, muzee. Demetrescu-Buzău are permis permanent de intrare la Biblioteca universităţii, frecventează muzeele, în rotonda Ateneului admiră reproducerile după sculpturile greceşti. „Venus din Milo" e încântarea

lui. Contemplă, ore în şir, pânzele lui Grigorescu, Aman, Andreescu, Luchian. Nu se mai satură privind *Cuminţenia pământului*.

Dragoste? Nu ştim mai nimic. O prietenie afectuoasă cu Rina Xenopol? E împotriva căsătoriei şi respinge toate îndemnurile familiei, făcute în acest sens. Dar se bucură de căsătoriile celor din jurul său, de „aşezarea" surorilor sale. La 30 septembrie 1913 îi scrie surorii sale Lizica, ce se măritase de curând cu căpitanul Virgil Vorvoreanu: „Eu plec diseară la Casimcea şi am început să mă pregătesc de voiaj… Am publicat în *Adevărul* recenzia despre nuntă… Desigur acuma trebuie să fii mult ocupată cu instalarea căminului şi cuibului vostru".

Ne-au rămas câteva – mai exact opt – scrisori (în majoritate cărţi poştale) trimise de Urmuz mamei şi surorii sale Eliza – Lizica – Vorvoreanu. Sunt epistolele unui fiu şi frate iubitor – foarte atent şi duios. Uneori citeşti printre rândurile acestor scurte misive mărturisirea unui plictis existenţial, nemotivat prin fapte externe. La 25 iulie 1915, îi scrie din Alexandria surorii sale Letiţia: „În oraşul ăsta insipid devine cineva plictisit chiar de el însuşi şi chiar fără motive". Suntem în acea ciudată perioadă a „neutralităţii" României, timp suspendat, de aşteptare, de febrile pregătiri. Grefierul Demetrescu-Buzău este concentrat, îi trimite surorii sale Lizica, la Turnu-Severin, fotografia sa, în uniformă de sublocotenent, chipul său „cazon", îi convine acest concediu ciudat şi speră să-l prelungească. „E un fel de neutralitate care îmi convine" (ilustrată din 25 septembrie 1915).

Dar războiul izbucneşte şi, odată cu el, apar greutăţi nebănuite. La început mici mizerii şi lipsuri. Mobilizat, Demetrescu-Buzău rămâne un timp în Bucureşti. Grija pentru familie, pentru integritatea ei, îl macină. „Ne-ar părea bine – îi scrie el Lizicăi, la 4 septembrie 1916 – să vii şi tu, să fim cu toţii aici. Mama spune că ouă se găsesc puţin mai greu; lapte însă se găseşte…" Nu peste mult începe dezastrul, retragerea în Moldova. Tot Lizicăi, îi scrie Mitică la 15 octombrie 1916, din Bârlad (unde adresa sa este „Depozitul de muniţiuni – lângă gară – "): „Mă gândesc iarăşi să cer plecarea pe front. Am cedat până acum numai în urma stăruinţelor mamei. Din zi în zi mă simt mai jenat de viaţa tihnită şi de bunul trai ce duc aci, şi, încă mai mult de consideraţia ce ni se dă de către mai toată lumea – nouă cestor care… ne-am refugiat în administraţie, în ce mă priveşte, ştii că nu am pus nicio stăruinţă şi că m-au repartizat ei ca pe toţi magistraţii care au

ieşit ofiţeri în seria mea".

Dar traiul bun, viaţa prea tihnită din Bârlad nu durează prea mult. Suferinţele care vor urma după acest răgaz pasager vor avea darul de a împăca scrupulele conştiinţei celui care nu se afla pe câmpul de luptă. Urmează nenorocirile retragerii în Moldova; Demetrescu-Buzău se îmbolnăveşte de febră recurentă. La sfârşitul războiului, el se întoarce la Bucureşti „plictisit şi destrămat" (Geo Bogza). Dar mizeriile mărunte, postbelice, constituie pentru constituţia fragilă a grefierului-artist o uzură lentă, continuă. Face naveta între Bucureşti şi Iaşi. La 28 septembrie 1918 îi scrie surorii sale Lizica: „Nu ţi-am scris de loc după plecarea ta, fiind foarte ocupat şi mai ales necăjit din cauza multor mici mizerii prin care am trecut în ultimul timp. Cei de la Curte au hotărât să mă trimită din nou la Iaşi. Voi rămâne acolo până se va înapoia Curtea la Bucureşti, ceea ce se poate întâmpla să aibă loc… odată cu pacea generală".

Într-adevăr, odată cu pacea instituţiile refugiate în Moldova se întorc la Bucureşti. Curtea de Casaţie e printre ele. Şi din nou grefa, din nou concertele la Ateneu, din nou plimbări nocturne şi, poate, întâlniri – rămase tainice – cu o prietenă, ori altele, mai sordide, cu o Venera mercantilă. Totul însă – ocupaţii, încercări neizbutite de a crea, în sfera odată, izbucnea în râs" (Eliza Vorvoreanu). Din aceste amintiri privitoare la *lectura* pieselor sale, sora lui Urmuz deduce starea de spirit care ar fi prezidat la crearea acestor lucrări. „Din glumă, joc şi râs, în plină tinereţe şi sănătate, plin de avânt şi voie bună, perfect lucid; nu dintr-o pornire ce i-ar fi zdruncinat firea, sau dintr-o deprimare sufletească, au luat fiinţă paginile lui literare". Eliza Vorvoreanu insista asupra acestei aserţiuni, repeta afirmaţia privitoare la fondul hilar, ludic, farsor, din care ar fi derivat arta lui Urmuz: „Accentuez cele afirmate înainte: schiţele lui (…) au fost compuse în plină tinereţe şi voioşie, în deplină luciditate şi discernământ…". Desigur, analiza textelor ne va revela şi alte surse interne ale creaţiei urmuziene decât jocul. Dar nu putem neglija aceste informaţii privind umoarea jucăuşă, râsul din care s-ar fi întrupat făpturile lui Urmuz. „Făpturile groteşti, create de el, nu i-au chinuit niciodată gândurile. Au rămas acolo, în paginile lui bizare ca să delecteze pe alţii… Aceste făpturi nu i-au populat capul, nici «nu şi-a tras un glonte în tâmplă ca să le dea drumul». Nu poate fi vorba de nicio implicaţie gravă sau tragică nici de blestem… nici de vreo agitaţie

bezmetică în făurirea schiţelor lui Urmuz. Alta a fost tragedia lui Urmuz".

Care? Faptul că n-a putut să se realizeze pe tărâmul muzicii? Că s-a simţit un ratat? Textele lui Urmuz ne vor revela mai multe lucruri despre autorul lor (indirect, desigur, ca nişte false confesiuni, ca un labirint în raport cu Minotaurul care-l stăpâneşte, locuind în el), decât amintirile celor apropiaţi.

Un fapt e cert: în preajma războiului, în anii „neutralităţii" – Urmuz citea prozele sale intimilor săi. „În cercul prietenilor săi – îşi va aminti mai târziu Ciprian –, Buzău citea bucăţi literare curioase, de o căutată originalitate, încercând să-şi arate dispreţul chiar faţă de forma literară, după cum sfătuia Haşdeu pe pesimişti" (art. semnat *C.* în *Dimineaţa*, 26 noiem. 1923). Dorinţa de comunicare a „paginilor bizare" e evidentă. Urmuz se dorea publicat.

Urmuz publicat. Nu ştim când şi unde s-au cunoscut Tudor Arghezi şi Urmuz. Ne lipseşte o scrisoare a acestuia din urmă la care poetul îi răspunde printr-o misivă, în 11 ianuarie 1922. Arghezi era, la acea dată, proaspăt investit redactor responsabil al *Cugetului românesc*, revistă lunară ce va apărea între februarie 1922 şi iunie 1924. Fără îndoială, strângea colaborări prestigioase şi, ideea de a se adresa lui Urmuz, ale cărui texte le cunoştea probabil – căci circulaseră, oral, în cafeneaua literară antebelică – indică un gust rafinat dar, în acelaşi timp, o maliţie la adresa colaboratorilor „serioşi" ai revistei. De altfel, în acea scrisoare din 11 ianuarie 1922, Arghezi îi numeşte pe unii din aceşti viitori colaboratori ai publicaţiei. Din capul locului, poetul-gazetar vrea să spulbere „scrupulele" lui Urmuz, care – după el – n-ar fi „chiar de ordin profesional". Evident, e vorba de reticenţele grefierului de la Casaţie care recurge la subterfugii atunci când e invitat să iasă în public, să-şi dea în vileag lucrările literare. Un înalt slujbaş să scrie şi – oroare! – să publice opuscule, asemenea celor scrise de el însuşi, i se părea lui Urmuz un scandal. Era vădit intimidat de luminile rampei pe care le judeca, de altfel, mult mai strălucitoare. Scriitorului îi era ruşine de sine însuşi şi n-ar fi vrut, în ruptul capului, să-l compromită pe grefier. Foarte inteligent, bun cunoscător al sufletelor simple şi, totodată, întortocheate, Arghezi înţelege prea bine cauza inhibiţiei lui Urmuz şi caută să-l convingă de vanitatea scrupulelor sale pe care le numeşte „erezii" şi „temeri". Redactorul *Cugetului românesc* recurge la un argument savuros pentru ca să-l

convingă pe corespondentul său să-şi publice textele.

Magistratul de la Casaţie n-ar avea de ce să se teamă, căci revista lui ar urma să apară cu „colaborarea tuturor profesorilor universitari, ceea ce nu înseamnă că şi cu concursul tuturor scriitorilor". Ea este, aşadar, o publicaţie onorabilă. Nu uită să-l flateze, în treacăt, pe preasensibilul grefier, amintindu-i că e „printre cei foarte puţini" care au fost invitaţi să colaboreze, îşi dă, însă, seama că are de-a face cu un timid care, probabil, în scrisoarea sa – la care acum îi răspundea poetul – îşi mărturisise teama de a apărea cu *paginile* sale *bizare* alături de somităţile ştiinţei şi vieţii publice. Deşi Arghz îl întreabă, nu fără oarecare ironie: „prestigiul universitarilor te-a uluit?", nu se poate împiedica să nu-l „uluiască" mai rău, cu bună ştiinţă („ca să te feştelesc cu totul…") anunţându-i contribuţiile, la primul număr al revistei sale, ale unor nume răsunătoare, înşirate cu titlurile lor: Diamandy, fost ministru al României la Petersburg, Em. Antonescu, profesor la facultatea de drept, Ion I.C. Brătianu… Situaţie nu lipsită de umor: Arghezi argumentând cu prezenţa acestor înalte „personalităţi" în sumarul revistei, pentru a-l convinge pe Urmuz care se teme, e „uluit" de vecinătatea acestor „somităţi". S-ar părea că Arghezi, el însuşi, era puţin „uluit" de aceste prestigioase nume.

De fapt, Urmu? se temea atât de cei de la Casaţie (de ce vor spune juriştii atât de serioşi), cât şi de vecinătatea compromiţătoare a boemei. Cât de bine îl intuieşte Arghezi care îl asigură astfel: „Vezi că ne găsim în cea mai recomandabilă tovărăşie…", adăugând cu un puţină autoironie: „ca să nu-ţi fie frică de vecinătatea mea în revistă". Urmuz nu este nici om al ordinii (deşi face parte din Marele mecanism al aparatului de stat), nici om al dezordinii, deşi spiritul său simte o irezistibilă atracţie a anarhiei. El se teme atât de „Casaţie" cât şi de „Boemă". În fond, e un om trăind *între* lumi, în intermundii, în interstiţii, ceea ce e echivalent cu a trăi în vid.

De altfel, nici Arghezi nu se simţea, parcă, în largul său, la *Cugetul românesc*. Am văzut că, întrucâtva, era şi el „uluit" de societatea în care intrase. Mai târziu, în acel *Medalion Urmuz* pe care-l va publica în *Bilete de papagal* (I, nr. 16, din 19 febr. 1928) va scrie despre *Cugetul românesc* ca despre o „revistă de oameni cu principii, în majoritate politici, membrii de carnaval în consilii şi consilieri tehnici de ordin burlesc în societăţi industriale, care au rezervat farsei politice, împletită cu farsa literară locuri, jetoane şi titluri…". Firește, la

data la care Arghezi scria aceste rânduri, revista la care îl invitase pe Urmuz argumentând cu „cea mai recomandabilă tovărăşie", încetase să mai apară, în ce priveşte împletirea farsei politice cu farsa literară, cel mai mare maestru fusese însuşi Tudor Arghezi. Căci, invitându-l pe Urmuz să-i trimită texte, el savurase, fără nicio îndoială, picanteria situaţiei. O situaţie de-a dreptul urmuziană, în care fiinţe de diverse specii coabitează. Ce poate fi, într-adevăr mai hazliu decât să publici un „studiu asupra Reformei judiciare" alături de o pagină din Urmuz. Ion I.C. Brătianu, Em. Antonescu şi misteriosul grefier al absurdului! Ca un diavol maliţios, Arghezi îşi rezerva plăcerea de a amesteca astfel farsele de diverse specii. Lui Urmuz îi scrie (în aceeaşi epistolă din 11 ianuarie 1922) că doreşte să aibă cinstea: „de a te fi publicat eu întâi" şi îi prezice succese scriitoriceşti „care vor contribui să-ţi sporească folo*asele funcţ*iei de magistrat". Enorm! Algaz*y et* G*rummer spo*rind foloasele funcţiei grefierului Urmuz! Era acesta un suprem argument în încercarea de a risipi temerile slujbaşului de la Casaţie, sau o supremă ironie? Pledoaria lui Arghezi mai continuă, de altfel, şi într-un scurt post-scriptum. Într-adevăr, ca un om care cunoaşte valoarea banului, el adaugă: „Toate colaborările se plătesc".

La o asemenea invitaţie (urmată probabil şi de alte insistenţe), Urmuz cedează. La 30 mai 1922 îi prezintă, printr-un fel de scrisoare recomandaţie „aci alăturat, pe domnii Algazy et Grummer, doi simţici negustori de geamantane, din Strada Doamnei". Urmuz se decidea şi scoată făpturile la vedere şi să-şi ia el însuşi, riscurile ieşirii în blic. Ne putem imagina că profesorii şi celelalte persoane serioase: comandabile", din conducerea *Cugetului românesc*, n-au acceptat cu inimă uşoară prea puţin recomandabila vecinătate a acestui autor t de năstruşnic. Mai târziu, Arghezi va spune că protejatul său a t publicat „cu greutate şi silit", dar că imediat după aceea, mecanis-il snobismului intrând în funcţie, „Urmuz a fost adoptat şi făcut) prietatea privată a celor ce refuzau să-l intercaleze în sumar". Poetul: trebuit să lupte atât cu autorul care se îndoia de oportunitatea publi-ii scrierilor sale, cât şi cu colaboratorii pentru care publicarea unor asemenea elucubraţii era scandaloasă. Mai târziu, vorbind despre aceştia i urmă, ca despre nişte „lichele", Arghezi uzează de o formulă scatoică prin care surprinde un „act inofensiv" al lor: scoaterea pangli-3 r pe nas. Dar iată teribila frază: „se caută adânc între fese sau m şi scot cu două degete, elegant, fiinţa procreată de insul lor: un Tine lung, melancolic şi moale, pe care

ţi-l aruncă între coarne, ca fir de fidea puturos". Scabrosul poate să dobândească o valoare este-a, în unele împrejurări. Firește, în sfera unei estetici a urâtului.

Când Urmuz, după multe tergiversări, a acceptat invitaţia lui Arpzi şi a trimis cele câteva *pagini bizare*, el a insistat să nu i se dea vileag numele, preferând un pseudonim. De altfel, Arghezi el însuşi i din proprie experienţă, că intrarea în poezie este echivalentă, oare-n, cu intrarea în viaţa monahicească şi că, atât una cât şi alta pred schimbarea numelui. Urmuz trebuia să primească – după îndemnultului dincon – „călugărește, un nume potrivit cu purtarea draperiei", pare că Arghezi a fost cel care l-a botezat pe grefierul Demetru Dem. metrescu-Buzău cu numele său literar. Astfel poetul a devenit de două ori naşul literar al lui Urmuz, publicându-l şi rebotezându-l. Dar, nehotărât ca întotdeauna, şovăind între numele său adevărat şi pseudonimul primit în dar („se temea – istorisește Arghezi – ca nu cumva Casaţia să-l găsească mai repede în Urmuz decât în propriul lui nume…") autorul lui *Ismail şi Turnavitu* a refuzat într-o singură zi de patru ori să se numească aşa cum voia noul său naş şi de patru ori a acceptat. A cincea oară, fostul monah s-a văzut silit să-l vâre cu de-a sila „în cristelniţă, frângându-i genunchii".

Îşi socotea oare Dem. Demetrescu-Buzău atât de neserioase, atât de scandaloase prozele, încât se temea de urmările pe care le-ar putea avea publicarea lor asupra carierei sale, asupra situaţiei sale sociale? Am văzut cât de sensibil-era acest burghez, fiu de burghezi, la ceea ce „spune lumea", cât de grave complexe afectau eul său social. Dar Urmuz era, în acelaşi timp, artistul dornic de comunicare. Textele sale pe care le citise surorilor sale, prietenilor săi, circulau oral. Scriitorul cvasianonim dobândise o anumită notorietate de cafenea literară. Aceasta nu îl putea satisface, însă, pe artistul care cunoştea voluptatea şi anxietăţile cuvântului scris. „Urmuz – ne spune Arghezi – dorea tot atât de mult să fie publicat cât se şi înspăimânta de publicitate". O dublă apetenţă chinuitoare: dorinţa de a se ascunde a celui care are ceva de ascuns, dorinţa de a împărtăşi a celui care are ceva de revelat.

O ciudată şi teribilă teamă l-a petrecut pe Urmuz în tot timpul procesului de tipărire a prozei sale. „În vreme ce ştia că se culege ploza lui în tipografie – istorisește Tudor Arghezi – a trăit o săptămână atroce…". Cel care nu se considera pe sine (umilinţă ori orgoliu?) scriitor, avea, în ce privește comunicarea prin scris, scrupulele marilor

oameni ai cuvântului. Niciodată Urmuz n-ar fi admis uşurinţa de mai târziu a urmaşilor săi avangardişti în a se elibera printr-o utilizare a automatismului, de magma preaîntimă a vocabulelor. Nicio spontaneiţaţe – cum vom vedea urmărind procesul său de creaţie – la acest fantast. Scrisul este un act de supremă reflexivitate. Urmuz scrie, rescrie şi transcrie mereu aceleaşi texte, cu răbdarea, cu încăpăţânarea marilor asceţi ai verbului. Scrupulele sale sunt congenere mai curând cu cele ale unui Mallarmé, decât cu deboşa verbală a unui Lautréamont. De aici neîncetatele corectări, chinul din zilele în care se tipărea în *Cugetul românesc* primul său text. Să pună o virgulă, să o scoată, să schimbe o conjuncţie, ce chinuitoare parturiţie! Mesajele chinuitului Urmuz, ajuns în camera de delicioasă tortură a tipografiei, zburau spre Arghezi.

În sfârşit, *Pâlnia şi Stamate*, *Ismail şi* Turnavituapar în nr. 2, 3, 1922 al *Cugetului românesc* ca, mai târziu, în nr. 6 – 7, 1922, să apară şi *După furtună*. Urmuz cunoaşte o fericitoare decompresiune după tensiunea din „săptămâna atroce" a tipăririi textului. Satisfăcut, exagerându-şi mult semnificaţia actului, îşi arată bucuria, recunoştinţa: trimite bomboane şi garoafe. Mai târziu, când va fi prea târziu, Arghezi, înduioşat de candoarea celui căruia i-a fost „de două ori naş", va scrie: „Cred că optimismul meu ar fi înviat în haosul lui cerebral, candorile şi puritǎţile care începeau să moară". Arghezi era, probabil, prea optimist, în această privinţă. Urmuz era atras irezistibil de un punct al infinitului, punct de amurg al destinului său.

Spre „infinitul mic". Procesul-verbal dresat, „astăzi 23 nov. 923", prin care se constată că cele raportate de „sergentul de oraş cu seria 738 anume Roşu Gh". corespund adevărului, începe, conform tipicului administrativ, astfel: „Noi N. Dezideratu, comisar de poliţie, şeful circ. 3 perif. Bucureşti…". Comisarului i s-a raportat de către sergent că pe şoseaua Kiseleff, în dosul Bufetului, într-un boschet se găseşte un om împuşcat. Dar iată textul acelui proces-verbal prin care N. Dezideratu, comisar de poliţie, dă seama de cele constatate, organelor în drept. „Imediat ne-am transportat în localitate şi aci în dosul bosketului, într-un bosket în apropiere de şoseaua Jianu colţ cu str. Dtru Ghica în adevăr am găsit un individ culcat pe pământ cu faţa în sus mort împuşcat în tâmpla dreaptă iar în mâna dreaptă ţinea un revolver marca S.T.M. îmbrăcat în haine gri şi pardesiu de asemenea gri cu vergi, ghete negre şi pălărie, maron la percheziţia făcută s-a găsit

asupra lui mai multe notiţe, scrisori şi o carte de membru nr. 10436 a soc. funcţionarilor publici pe numele D. Demetrescu-Buzău, ajutor Grefier Casaţie, precum şi suma de lei 943 (nouă sute patr. şi trei) într-un port moneu de culoare neagră tot asupra-i s-a mai găsit un ceasornic de aur fără capac şi 2 chei".

Cercetările legale îşi urmează cursul. „Dl. procuror de serviciu" se deplasează la faţa locului. El ordonă, după constatarea decesului şi stabilirea identităţii celui decedat („că se numeşte D. Demetrescu-Buzău cu domiciliul în str. Apolodor 13 unde îşi are familia şi s-a sinucis"), transportarea cadavrului la morgă, cu adresa nr. 12120 din 23. XI.923. Este anunţată familia prin circa I poliţie şi vine dl. Stoicescu „funcţionar superior în ministerul de Industrie şi Comerţ, cumnat cu numitul... După ce reprezentantul familiei, „ia cunoştinţă de caz", face o declaraţie scrisă care e vizată de procuror şi e anexată la procesul-verbal al comisarului de poliţie. Din declaraţie rezultă „că D-l Demetrescu-Buzău grefier la Curtea de Casaţie Bucureşti, în ultimul timp suferia de nervi în ultimul grad, boala care l-a determinat să-şi curme viaţa".

La Institutul medico-legal se procedează la examenul de rigoare şi se constată o dublă cauză a morţii. Una imediată: „fractura craniului prin armă cu foc (revolver)". Se stabileşte că e vorba nu de o crimă ci de: „Sinucidere (prin armă cu foc)". O a doua cauză a morţii, mai depărtată, motivând actul sinuciderii, este şi ea precizată: „Era neurastenic".

De altfel, notiţele apărute în ziarele din capitală, relatând „Sinuciderea unui grefier de la Casaţie", indică drept motiv al „tragicului act", „o boală gravă de care suferia sinucigaşul" (*Lupta*, II, 586, din 23 noiem. 1923). În *Dimineaţa* din 25 noiem. 1923 se putea citi o descriere a unui „necunoscut, binişor îmbrăcat" al cărui cadavru a fost descoperit la şosea. Spre deosebire de comisarul care constatase sinuciderea printr-un glonţ tras în tâmplă, reporterul ziarului *Dimineaţa* ştie că: „În mâna dreaptă, se afla revolverul cu care necunoscutul şi-a răpus zilele printr-un glonţ, tras în parteastângă a pieptului, perforându-i inima şi ieşind apoi prin spate". 2 iarul îşi informează, de asemenea, cititorii asupra motivelor sinuciderii: „La el s-au găsit mai multe scrisori în care arată că îşi curmă firul vieţii din cauza unei paralizii ce-o căpătase de câtva timp şi care îi transformase viaţa într-un adevărat chin".

În *Dimineaţa*, din ziua următoare (26 noiembrie) apărea un mic necrolog al lui Demetrescu-Buzău semnat C. Evident, Ciprian. Şi el face aluzie la „o boală nemiloasă" ale cărei „progrese repezi îl alarmase şi îl demoralizase cu totul" pe bietul său prieten.

Despre boala aceasta, care ar explica, eventual, sfârşitul său tragic, nu ştim prea multe lucruri. La Iaşi, în timpul războiului, suferise de febră recurentă. Eliza Vorvoreanu îl ştie mereu sănătos şi nu-şi aminteşte decât de un mic accident: un leşin în baie. Dar fără îndoială, a existat o traumă care l-a determinat pe Urmuz să-şi curme zilele. O afecţiune organică? Probabil. Fără îndoială, însă, o tulburare mai gravă o planului existenţial. Să observăm că eroii ficţiunilor lui Urmuz – adevăraţi monştri, făpturi turmentate – nu sunt *bolnavi*, chiar şi atunci când sunt atinşi de un rău care le determină descompunerea, care îi împinge în starea pe care o vom numi a cadavrului-viu.

Ştim, din amintirile Elizei Vorvoreanu, că Urmuz, în ultimii săi ani era tot mai afectat de vidul interior care se căscase în el, de o golire de sens a cuvintelor şi actelor proprii, înainte de a-şi pierde viaţa, viaţa sa îşi pierduse rostul. Şi, nu numai viaţa *sa*, ci viaţa în sine. „Începe acuma să-l chinuie inutilitatea existenţei umane: supunerea oarbă unui destin pe care omul nu-l poate înfrânge", începuse să-l chinuiască absurditatea creaţiei omului: „Să fii creat ca puterea ta de muncă s-o închini agonisirii hranei zilnice, să-ţi iroseşti timpul destinat vieţii, pentru menţinerea trupului supus morţii. Ar fi trebuit ca tot ceea ce ţi s-a dat mai bun, mai frumos – viaţa – să fie sortită făuririi operelor de artă, închinată ştiinţei, binelui, frumosului, adevărului – omul însuşi devenind creatorul vieţii lui". Evident, întrucât nu poate să devină creatorul propriei sale vieţi va deveni judecătorul, călăul ei.

Aparţine unei patologii ontice acea groază de moarte, care l-a chinuit, ştim, pe Demetrescu-Buzău, pare-se dintotdeauna. îi moare un văr. Apoi, la l ianuarie 1914, moare Constantin, un frate. Mitică vine chemat de la Cazimcea. Acasă vorbeşte numai despre moarte. Filosofează: viaţa n-are rost pentru că există moartea care o spulberă cu toate falsele ei noimey De fapt, îl obsedează gândul morţii. Tremură de groaza ei. Chiar şi atunci când, în iulie 1914 – cu ani înainte de a-şi lua viaţa, într-o perioadă a vieţii care, după sora lui, nu părea, încă, întunecată de nori ameninţători – scrie o închinare Revolverului, „suveran al lumii". Revolverul este „zeul cel mai puternic" pentru că poate dispune, în voie de un creier care îşi proiectează Divinitatea

(„fără un creier care s-o ceară, Divinitatea nu mai poate avea rost"). Laudă ironică dar şi cutremurată. Rugăciune către un Dispunător mecanic al vieţii. Supremă ironie: un obiect obtuz este mai puternic decât viaţa, decât spiritul, decât Divinitatea. Această *închinare revolverului* (pe care o vom analiza mai târziu) este un raţionament absurd care ne aminteşte raţionamentul lui Kirilov din *Posedaţii* lui Dostoievski.

Descoperim o adevărată obsesie a sinuciderii în universul fictiv al lui Urmuz, creat – după cum ni se spune – într-o epocă senină a vieţii sale. Fiinţele din „Pagini bizare" îşi aleg moartea şi dispar după ce iau unele măsuri finale. Nu cunoaştem ultimele dispoziţii ale lui De-metru Dem. Demetrescu-Buzău. Am găsit, însă, o carte poştală, scrisă din Bucureşti la „10. XI.923", deci cu nici două săptămâni înainte de ultimul său gest, în care se arată acelaşi frate atent, ca întotdeauna, îngrijindu-se de succesiunea surorii Letiţia (decedată de curând), nicidecum de propria sa succesiune care va deveni, în câteva zile, trist actuală. Dar, iată fragmente din această scrisoare: „Dragă Lizică" (e vorba de aceeaşi Eliza Vorvoreanu). „Îţi mulţumesc mult şi ţie şi lui Virgil, pentru bunele urări ce-mi faceţi de ziua onomastică..." Regretă că, venind din Timişoara, nu s-a putut opri la Mehadia, să-i viziteze, căci trebuia să se prezinte la serviciu. „Fiind acum în ajun de a cere lichidarea succesiunii iubitei noastre surori Letiţia, îţi voi trimite, în curând, o scrisoare lămuritoare". Şi semnează, ca întotdeauna: „Cu drag, Mitică".

Banală scrisoare a unui frate cumsecade. Dacă această carte poştală ne-a rămas, nu avem, în schimb, acele scrisori care – conform procesului verbal – au fost găsite asupra cadavrului lui Demetrescu-Buzău. La câteva zile, după înmormântarea grefierului de la Curte, a venit o necunoscută la familia îndoliată, întrebând „dacă nu s-a găsit asupra lui un pachet cu scrisori" (Eliza Vorvoreanu). Nu ştim ce răspuns i s-a dat acelei necunoscute.

— Nu ştim, de asemenea, ce s-a petrecut în Urmuz în ultimele zile ale existenţei sale. Se spune că, în ajunul sinuciderii, l-a cercetat pe prietenul său, doctorul Traian Popescu. Acesta era prea ocupat pentru ca să-l poată asculta pe amicul său care voia să-i spună ceva între patru ochi. La despărţire, Urmuz i-ar fi spus: „Îţi va părea rău că n-ai vrut să stăm de vorbă".

Ca şi făpturile sale care aleg, ca loc al dispariţiei lor, marea,

nemărginirea naturii, Urmuz, a ales noaptea, şi boschetul lipsit de verdeaţă din parcul întomnat. Ca şi Stamate care s-a suit în *căruciorul cu manivelă* îndreptându-se spre *capul misterios al canalului* şi, mişcând manivela, unealtă tehnică permiţându-i dispariţia, micşorându-şi mereu volumul, căuta să pătrundă şi să dispară *în infinitul mic*, tot astfel Urmuz a utilizat unealta *suverană*, revolverul, pentru ca să atingă *punctul de la infinit*, cum numea el obiectivul acela râvnit şi de neatins, la soare-apune, către care îi plăcea să se îndrepte, în plimbările sale vesperale.

COMENTARII LA PAGINI BIZARE

Preambul, într-o scrisoare pe care Demetru Tţem Demetrescu-Buzău, grefier la Înalta Curte de Casaţie i-o trimite, la 30 mai l-A lui Tudor Arghezi, redactor al revistei *Cugetul romanesc*, scrisoare de recomandare a Domnului *Algazy et Grummer*, „doi simpatia neguslon de geamantane, din strada Doamnei", grefierul-senitor cerea ca – în caz că; Pentru binele şi folosul obştesc", Arghezi va considera «ce doi merită să fie prezentaţi publicului – să se pună „ca antet deasu Pra prozei sale cuvintele „Pagini bizare". Măsura de precauţie? Era, oare Demetrescu-Buzău alias Urmuz, el însuşi, intimidat de „bizareria celor scrise de el? În orice caz, chinuit de îndoieli, bânţuit de scrupule, Urmuz îi cerea lui Arghezi (cu câta timiditate!) un articol. introductiv Uorea o exegeză, o interpretare, un comentariu al scriem sale., 11 crea jae. apărat necesar – argumenta el – şi pentru o mai bună orientare a cititorului în materie, iar pentru mine personal va fi o mare mulţumire sufletească având prin aceasta dovada că mă bucur în faţa Dumitale de aceleaşi sentimente ca altă dată". Arghezi a publicat unele texte urmu-ziene (*Pâlnia şi Stamate*, *Ismail şi Turnavitu* în *Cugetul românesc* nr. 2, 3/1922, *După furtună* în nr. 6 – 7/1923 al aceleiaşi reviste, precum şi *Algazy et Grummer* în *Bilete de papagal* nr. 16/1928), dar n-a scris „articolul introductiv" cerut. N-a socotit, probabil, că o exegeză ar fi necesară. Textul vorbea pentru sine.

Au trecut ani de atunci. S-a scris mult, s-a tăcut şi mai mult, apoi s-a scris din nou despre Urmuz. Am socotit că e necesară „o mai bună orientare a cititorului în materie", în sensul cerut de autorul „Paginilor bizare". Incontestabil, aceste pagini aparţin unei literaturi care pretinde o iniţiere. Nu sunt, firește, texte ermetice. Un copil, ascultându-le, le înţelege şi se amuză. Dar tocmai acest stadiu, iniţial, al

înţelegerii superficiale şi al amuzamentului, pe socoteala unor năstruşnicii, trebuie depăşit, pentru a te apropia de esenţa prozelor lui Urmuz. Uneori, critici subtili au văzut în aceste scrieri doar farsa pusă la cale de un amator ingenios. Cu toate observaţiile sale judicioase, privitoare la aspectul parodic al scrierilor lui Urmuz, la esenţa sofistică a calamburilor sale, G. Călinescu nu le consideră mai mult decât „o simplă bufonerie" spirituală, în P*rincipii de estetică (*1939), declară, chiar, că „aceste compuneri nu pot depăşi limitele unor farse". Ceva mai târziu, în I*storia literaturii române (*1941), el recunoaşte, totuşi, că aceste „glume inteligente… au slujit la lărgirea conştiinţei estetice".

Alţi comentatori, pornind de la *puţinătatea* scrierilor lui Urmuz, au negat caracterul de *operă* al creaţiei sale. Fără să avansăm nimic asupra concluziilor la care vor conduce comentariile noastre la „Pagini bizare", trebuie să observăm că o lectură atentă a acestor texte revelează un univers fictiv, creat de un scriitor a cărui intenţionalitate nu poate fi pusă la îndoială, univers cu structuri şi linii de forţă interne, univers organizat într-un întreg de sine stătător şi comunicându-se ca atare. Or, credem că, dincolo de orice alte valori pe care le încorporează, o operă literară autentică trebuie să constituie un – microcosrrl având prop riile-i legi şi finalităţi. Dacă prezintă acest caracter cosmetic, o scriere literară *este o* operă, indiferent că e alcătuită din 5.000 de hexametrii ca *Argo-nautica* lui Appollonios din Rhodos, ori din 50 de file ca „Paginile bizare" ale lui Urmuz.

Desigur, spre deosebire de monadele care n-au ferestre în timp sau în spaţiu, operele comunică între ele, chiar şi atunci când par să reprezinte un *început* absolut. Privit într-o perspectivă istorică, Urmuz a fost, fără îndoială, un precursor. Au înţeles-o cel mai bine acei poeţi ai avangardei care, văzând într-însul un model exemplar al propriei lor revolte, al propriei lor dorinţe de a *reîncepe* totul în lumea artelor, şi nu numai a artelor, l-au consacrat *înamK-Tnefgator*. Într-unul din articolele-poem pe care le-a închinat lui Urmuz, Geo Bogza scria: „Sunt mulţi acei care nu se îndoiesc că el a fost premergătorul, cel dintâi de aici şi de aiurea care din vârful peniţei ca de pe o trambulină a făcut primul salt pe o planetă nouă cu o altă atmosferă şi cu o nouă geografie a sensibilităţii şi iată noi credem la fel…" Scriitorul care în tumultuoasa-i tinereţe a adus memoriei lui Urmuz, printre alte omagii, o recunoaştere a demnităţii sale de *iniţiator*, folosindu-i numele ca titlu al unei reviste de avangardă, a înţeles prea bine, în ce sens scrierile

premergătorului reprezintă „o planetă nouă", „o nouă geografie", cu alte cuvinte un cosmos nou.

Încercând să punem într-o paranteză critică orice fervoare apologetica, vom explora, în toate ungherele lui, acest microcosm, cercetându-i nu numai structurile interioare ci şi relaţiile, corespondenţele, cu alte opere mai noi ori mai vechi.

O ultimă precauţie. Adeseori, asemenea arheologului care descoperind cioburile unei urne străvechi, o reconstituie în integritatea ei originară, criticul – trebuie să întregească prin liniile sale, cele pe care i le oferă opera pe care o explorează. Aceasta însă numai pentru a o pune în lumină, ca pe un întreg de sine stătător.

Caractere. Una din primele surprize pe care ţi le oferă lectura paginilor acestui scriitor nonconformist este aceea a speciei destul de riguroase, de o aparenţă clasică, pe care şi-a ales-o drept mod al exerciţiilor sale literare, specie pe care putem să o numim a *portretului-destin*. Urmuz ar fi putut să-şi intituleze paginile: „Caractere bizare", într-adevăr, toate textele sale amintesc „Caracterele" moraliştilor din secolul clasic al lui Ludovic al XIV-lea. Ca şi în *Caracterele* lui La Bruyère, găsim în aceste texte abstruse, portrete, descrieri de figuri (excentrice, desigur, absurde), tipuri caracteristice. Firește, un La Bruyère scriind *Caracterele* avea conştiinţa de a întinde omenirii surprinse în tipurile ei, o oglindă. Dar, ne întrebăm dacă Urmuz n-a avut şi el, obscur, conştiinţa de a descrie o lume umană în unele din figurile ei, din dramele ei esenţiale, îl ştim (îndeosebi din descrierile surorii sale, Eliza Vor-voreanu) pasionat de a surprinde ceea ce francezii numesc *les travers* – bizareriile de spirit şi de umoare, distorsiunile vicioase ale firii omeneşti, „îi plăcea – istorisește Eliza Vorvoreanu – şi-l făcea să râdă… numele de persoane ce îi evocau anumite firi, anumite caractere; preocupările meschine şi zadarnice ce împiedică pe om în realizarea scopurilor superioare în viaţă. Satiriza pe cei lacomi, iubitori de mese copioase şi de băuturi aşa-zise alese…" Evident, preocupări de moralist, puţin mizantrop, având un ochi ascuţit, extrăgând din observaţiile sale o voluptate amar-umoristică. Simpla perindare, în faţa privirilor sale, a unor trecători indiferenţi trezea într-însul caricaturistul. Vedea, parcă aievea, întruchiparea unor „caractere" monstruoase. Indicându-i surorii sale pe unul sau altul din trecători, avea astfel de reflecţii: „— Ia uită-te la cel de colo, nici nu se poate ţine în poziţie verticală, pare că ar

avea o îmbrăcăminte de sită". Sau: „Ăstuia i-ar sta mai bine dacă şi-ar prinde părul cu piepteni de baga şi ar purta o rochie făcută din macat". Sau, despre un funcţionar de la judecătorie: „Decât să-şi piardă timpul mâzgălind la acte, mai bine ar servi de ventilator". îl recunoaştem în cel dintâi, îmbrăcat în armura de sită, pe Cotadi, în cel cu pieptenii de baga pe Ismail, în omul-ventilator pe Turnavitu.

În centrul tuturor textelor urmuziene stă câte un asemenea „caracter", un portret descris cu uneltele unui moralist. Vom vedea mai târziu, înec sens, aceste portrete sunt subminate de însuşi autorul lor, în ce fel" ele devin parodii ale genului. Aparent „caracterele" sunt complete, trăsăturile morale se asociază cu cele fizice. Dar intenţia ironic-subversivă e evidentă. De pildă: Stamate e „demn, unsuros şi de formă aproape eliptică". „Soţia „tunsă şi legitimă" a lui Stamate compune madrigale. Copilul lor, Bufty, „gras, blazat... târăşte o mică targa pe uscat". Se descriu moravurile, ocupaţiile acestor personaje, (cu calmul naratorilor din vechime, de la moraliştii din secolul al XVII-lea până la romancierii secolului al XIX-lea. Nu ne aminteşte, oare, structura portretelor Ipocritului, Zgârcitului din *Caracterele* lui La Bruyère, o asemenea descriere: „Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susţinător de armă. El are gâtlejul totdeauna supt şi moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezişe, din direcţiunea ce ia uneori nasul său ascuţit precum şi din împrejurarea că este aproape în permanenţă ciupit de vărsat şi cu unghiile netăiate, îţi face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli". Şi portretul continuă cu amănunte privitoare la „fizicul" lui Gayk („Ascuţit bine la ambele capete şi încovoiat ca un arc..."), la ocupaţiile sale („Ţine să fie bine pregătit pentru orice eventualitate şi de aceea doarme numai în frac şi mănuşi albe..."), şi îndeosebi, cu referire la caracterul său belicos, care-l duce la marele „război" cu „nepoata". Textul ar putea fi intitulat – după obiceiul celor vechi: *Emil Gayk sau Belicosul* sau *Miles gloriosus*.

Urmuz nu prezintă cazuri întâmplătoare. El descrie caractere *esenţiale*; naraţiunile sale vizează *permanenţe* în destinul eroilor săi. El nu e nuvelistul care se opreşte asupra unei întâmplări, a unui episod interesant din viaţa unui personaj, ci prezintă ceea ce face *mereu* acest personaj, ce *este* el. Astfel, nu numai trăsăturile „caracterelor" sale par perene, ci şi actele lor. Zgârcitul lui La Bruyère nu se schimbă, e mereu zgârcit şi face numai acte care convin tipului său. Tot astfel, ni se spune

despre Ismail că „este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate…"; ne sunt descrise îndeletnicirile sale permanente, cu cine se însoţeşte, ce cultivă, care-i sunt plăcerile. „Istoria" lui Ismail este doar un apendice la descrierea statică a „caracterului" său. Autorul nu ne narează ce a făcut personajul său *odată*, ci ce face el întotdeauna. „Ismail nu umblă niciodată singur…"; „cea mai mare parte din an, Ismail nu se ştie unde locuieşte"; „Poate fi găsit însă pe la ora 51/2 dimineaţa rătăcind în zigzag pe strada Arionoaiei…" Descrierea caracterologică foloseşte prezentul sau imperfectul, niciodată perfectul simplu. Astfel, spre deosebire de naraţiunile în care sunt evocate fapte petrecute în trecutul istoric, în „Paginile bizare" Urmuz foloseşte trecutul indefinit sau prezentul etern al descrierii categoriale.

Toate textele urmuziene sunt, deci, portrete în care se reţine esenţialul din „caracterul" unei fiinţe, esenţa aceasta perenă a sa constituind destinul ei. E adevărat că, precum se va vedea, în afara acestei structuri oarecum clasice, comune, e o distanţă imensă între „caracterele" moraliştilor sau descrierile romancierului balzacian şi aceste portrete-destin. Şi înainte de toate, trebuie să observăm că între tipurile umane perene pe care le desenau clasicii, şi bizarele ficţiuni ale lui Urmuz a intervenit răsturnarea unei întregi viziuni estetice. Să notăm deocamdată, că „Paginile bizare" pot fi plasate mai curând în linia literaturii fantastic-ironice romantice, regizată de o estetică a „caracteristicului", decât pe aceea a clasicelor „Caractere". E adevărat că asemenea acestora din urmă, producţii ale unor moralişti care urmăreau un scop didactic, voiau să ne înveţe ceva despre om, s-ar putea desprinde o învăţătură asupra oamenilor, din paginile lui Urmuz. Învăţătură derizorie? N-avem decât să-l ascultăm cu luare aminte.

Într-un secol în care burghezia începea să se considere reprezentanta Umanităţii, în care Burghezul voia să fie considerat drept purtătorul esenţei umane, a naturii umane, moraliştii au vrut să prezinte general-umanul. Această ambiţie au păstrat-o şi cultivat-o toţi marii prozatori ai secolului trecut, în frunte cu Balzac. Într-o perioadă în care izbucnise marea criză modernă a condiţiei umane, a valorilor, a culturii, Urmuz îşi exprimă perplexităţile cu privire la universidf" uman. De aceea *figura* umană, aşa cum se prezintă în „Pagini bizare", este contorsionată, monstruoasă. „Caracterele" urmuziene sunt, de fapt, pseudocaractereâi

Printre însemnările lui Urmuz care au putut fi salvate este următoarea notă privitoare la problema „personalităţii", indicând o oarecare frecventare a filosofilor (printre care, probabil, a lui Vasile Conta): „Personalitatea nu e rezultatul vreunor anume virtuţi ascuns sufleteşti. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit şi de densitate pe care fluxul vital universal, l-a căpătat oprindu-se în fiecare individ – şi această densitate nu implică o concentrare de virtuţi. Personalitatea coexistă alături de virtuţi fără să le creeze ea – şi coexistă tot aşa de bine alături de lipsa de virtuţi. Ba încă sunt mai mulţi oameni săraci cu duhul, care au fermă conştiinţă a personalităţii lor, decât oamenii de ispravă". Personalitatea nu e, aşadar, după această „teorie", o realitate de ordin biologic, nu e o structură axată pe valori. Nu „virtuţile sufletului" ci „fluxul vital" ordonează personalitatea. Remarcă foarte importantă dacă o aplicăm la caracterele fictive urmuziene. Acestea nu sunt prezenţe morale ori imorale. Eroii lui Urmuz nu sunt nici virtuoşi, nici vicioşi. Sunt simple cpfteeatrări întâmplătoare", formaţiuni amorale (chiar dacă se vorbeşte despre mila vreunuia din „ei, despre „inima caritabilă", „sacrificiul", „eroismul" altora). Fluxul vital e împrăştiat la întâmplare. Nu există o ordine, o putere directoare, nu există principii absolute, valori eterne, structuri perene.

Nu există „personalităţi" în universul fictiv urmuzian. Deşi toate textele sunt construite în jurul câte unei figuri sau câte unui cuplu de figuri umane (ori cvasiumane), acestea ne sugerează mai curând personajele unui teatru de marionete decât fiinţe reale. Cuvântul elin *prosopon* sau cel latin *persona* aveau dublul sens de *persoană* şi *mască*. Personajele lui Urmuz sunt un fel de persoane-mască. Masca e însă totul, sub ea nu se ascunde nicio personalitate. „Caracterele" acestea sunt pure ficţiuni, sunt făpturi *als-ob*, sunt *că ţi cum ar fi* oameni.

Antropologic, aceste făpturi reprezintă o descompunere a umanului. Poate să pară ciudat, la prima vedere, să vorbeşti despre antropologie în legătură cu Urmuz. Dar toate textele sale se referă, fac aluzii grave la experienţe umane. Vom analiza această degradare a omului, vorbind, în paragrafele următoare, despre *Omul-pasăre* sau *Omul-mecanomorj*. Ne oprim acum doar asupra unor cazuri de descompunere. Iată un exemplu. În portretul lui Ismail, „rochia" constituie un apanaj organic al eroului, în egală măsură cu „ochii" şi „favoriţii". El nici nu e alcătuit din altceva decât din „ochi, favoriţi şi

rochie". Dar, el e un stăpân, un burghez bucurându-se de o anumită autoritate, protector faţă de unii, prepotent cu alţii, pretinzând să fie slujit, măgulit, având unele perversiuni bizare, în fond e un *artefactum*: ni se spune că poate fi fabricat prin „syntheză". De aici, marea sa pasiune pentru *artificiul* care ţine denatura sa (travestiri, rituri, convenţii şi, îndeosebi, „rochie"). Prin pierderea rochiei, Ismail e devitalizat, ca Samson care-şi pierde părul. Un alt personaj urmuzian, muzicianul Fuchs, îşi dobândeşte, în schimb, „forma", printr-o degenerescentă, într-adevăr, el constată că „două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăţi cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă – care împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică şi definitivă…"

Toate aceste stranii făpturi îşi au drama lor. Stamate e un fel de Faust ispitit de demon („ocupat fiind cu obişnuitele sale cercetări filosofice") ori un Ulise sedus de sirene. Drama sa e a unei fiinţe superioare corupte de o fiinţă inferioară (ea însăşi rezultat al metamorfozei prin degradare a unei Sirene într-o Pâlnie). S-ar putea face interesante speculaţii apropiind drama coruperii lui Stamate de ispita incoruptibilului Hyperion ori de aceea a preacoruptibilului Rigă Crypto.

Aproape toţi eroii lui Urmuz sfârşesc prin a cădea într-o corupţie fără sfârşit, în acea situaţie pe care o vom analiza a *cadavrului-viu*. Tragedii? Nicidecum, într-o lume lipsită de perspectivă etică, în care nu există nicio libertate (căci autorul a închis într-o fatalitate absolută, într-un determinism perfect, de *automat*, toate făpturile sale), o lume înecare nu sunt legi (autorul, om al Legii, nu era un admirator al Justiţiei), lume a anarhiei totale, a vidului axiologic, nu este posibilă tragedia. După Karl Marx, orice dramă care se repetă devine o farsă. „Caracterele" umane, pe care secole de-a rândul le-au cultivat moralişti şi – prozatori, au devenit în aceste portrete-destin urmuziene, farse ale caracterului uman.

Omul-pasăre şi obsesia zoologică. Corpul personajului urmu-zian apare cu atât mai bizar cu cât într-însul, anatomia umană se perverteşte prin prezenţa unor elemente tipic animale. Imaginaţia lui Urmuz a „stat „fără îndoială, sub imperiul unor obsesii între care, foarte activă, o. obsesie a zoologicului. O imagine îl urmăreşte, îndeosebi, aceea a *omului-pasăre*.

Omul lui Urmuz este o făptură compozită, aparţinând categoriei mitologice a omului-bestie, a omului ce nu s-a desprins încă cu totul dintr-o formă anterioară, animală, sau care – pe temeiul unui blestem oarecare – e pe cale să devină bestie. *Omul-pasăre* este un imago ce ţine de stratul cel mai intim al reveriei angoasate. Nu este vorba, la Urmuz, de o metamorfoză în curs, de peripeţiile unei transformări mitice (ca în *Metamorfozele* lui Ovidiu) ori parabolice (ca în *Metamorfoza* lui Kafka), nici de simpla utilizare a unei mari metafore comice (ca în *Pasările* lui Aristofan), ori de o alegorie a terorii (ca în *Păsările* lui Hitchcock). La Urmuz metamorfoza este consumată sau, mai exact, *omul-animal* nu e un hibrid în curs de transformare ci un dat natural. Firește, un dat al naturii grotesc-pervertite. Monstrul compozit, bastard al omului şi animalului, există în faţa noastră. Cunoştea, oare, magistra-tul-scriitor, vechea formulă *homo omnis creatura* – omul e o fiinţă alcătuită din toate creaturile? E posibil, în orice caz, în universul său (ca şi în cel pitagoreic, al neoplatonicienilor ori al poeţilor manierişti) omul apare ca un *animal variae et multiformis et dissolutoriae naturae*. Elemente varii – vegetale, animale, mecanice şi propriu-zis umane – intră în compoziţia fiinţei umane, animal predispus la disoluţie. Să privim de aproape imaginea acelui *om-pasăre* care ne aminteşte monştrii cu trup de om şi cioc de pasăre ai unor desenatori manierişti (precum acel Aldrovandi, ilustratorul Istoriilor lui Herodot) sau fantasmagoriile plastice mai noi (ca un binecunoscut *Cap de femeie* cu cioc imens al lui Picasso, sau neliniştitor-graţiosul *Phonix senil* al lui Paul Iată cum apare la Urmuz o asemenea făptură. Se numeşteremil şi totul în chipul său sugerează caracterul său păsăresc. Astfel, nasul ascuţit ca un cioc, unghiile netăiate, ca nişte gheare, chiar forma sa aerodinamică (e ascuţit la cele două capete ca un fus), totul „îţi face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a >te ciuguli". Oamenii-pasăre din lumea fantastică a lui Urmuz se îndeletnicesc, înainte de toate, cu *ciugulitul*. Seminţele, sâmburii, fructele-boabe au pentru ei o importanţă vitală. *Ciugulitul* este însă o acţiune cu triplă semnificaţie: operaţie slujind nutriţia, el joacă în acelaşi timp un rol erotic de nuanţa sadică, fiind de asemenea un act de violenţă pură. Nutriţia, erotica şi violenţa alcătuiesc, de altfel, la Urmuz, o sferă comună. Gayk este exemplar în acest sens. Caracterul său bestial iese la iveală în raporturile sale cu „nepoata", care îi solicită eliberarea din pension şi apoi „accesul la

mare". Drept răspuns, omul-pasăre „sări orusc asupra ei şi o ciuguli de nenumărate ori". Violenţă de natură erotică. Războiul dintre Gayk şi nepoată izbucneşte, terminându-se mai târziu printr-o „pace ruşinoasă". „Gayk îşi luă angajamentul de a nu mai ciuguli pe cineva, mărginindu-se de aci înainte numai la câte o litră de grăunţe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic sub controlul Marilor Puteri..." Agresivitatea se reduce, ciugulitul dobândeşte un sens dpmestic-digestiv; Gayk nu va mai „ciuguli pe cineva", mulţumindu-se să ciugulească *ceva*, recte litra sa de grăunţe.

Dar Emil Gayk e departe de a fi singurul erou urmuzian care „ciugulește". Atenţie mare faţă de păsări la Dragomir, acolitul lui Cotadi, Car5J n şicare zi grăunţe la păsări". Anonimul din *Plecarea în străinătate* are relaţii atât de intime cu „cele două bătrâne raţe ale sale", 1? Cât acestea îi sar în ajutor atunci când trebuie să achite chiria, nelăsindu-l „să alerge la mila vecinilor". Ele îi cer în schimb privilegiul de a fi primite „cel puţin o oră pe *zi în* camera sa de lucru care exala un aşa de dulce şi îmbătător miros de ciurciuvele" (într-o variantă, mirosul e de natură mai animală: un miros „îmbătător pătrunzător de mânz şi de emblemă"). Amicul raţelor îşi cheamă la un moment dat argaţii şi „după ce îi invită mai întâi să ciugulească din nişte sămânţă de cânepă", îi lichidează. Ciugulitul obligator apare din nou corelat cu violenţa, după ce „sămânţă de cânepă" ca şi „litra de grăunţe" a lui Gayk, slujise drept hrană. Dar, eroul însuşi se revelează – destul de târziu – ca fiind, parţial cel puţin, o pasăre. Are un cioc „mătăsos" care, spre satisfacţia generală, „putea să atârne, plutind liber pe apa rece şi proaspătă a pârâiaşului cristalin". Interpretarea psihanalitică descoperă un simbol falic în această imagine a „ciocului". Un alt personaj al lui Urmuz, Grummer (în *Algazy şi Grummef*) e înzestrat şi el cu un „cioc de lemn aromatic". Remarcăm aceste epitete – „mătăsos", „aromatic" – indicând caracterul luxuries al apendicelui în speţă. Dar ciocul slujeşte mai puţin la procurarea deliciilor libidinale, cât la satisfacerea apetiturilor agresive ale acestor făpturi. Asemenea lui Gayk, Grummer stă la pândă ca o pasăre. Ca şi Gayk, are „privirea piezişă" a răpitoarelor. Dacă, în general, stă inactiv, cu ciocul vârât „printr-o gaură sub podea", el îi surprinde pe muşteriii lui Algazy, atacându-i păsăreşte: „te plesneşte de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere". Asociatul său, Algazy, are din omul-pasăre doar o singură trăsătură, şi aceea vagă: se

hrăneşte cu un fel de pseudoboabe, respectiv cu arşice.

Nenumitul personaj din *După furtuna* are şi el strânse relaţii cu lumea volatilă. Când năvăleşte în curtea unei mănăstiri, el se lasă înduioşat de „privirea blândă a unei găini ce îi ieşise întru întâmpinare". Între el şi găina care se dovedeşte caritabilă (ca şi raţele din *Plecarea în străinătate*), se nasc anumite tandre sentimente. Eroul „sărută găina pe frunte" şi o pune „la păstrare în loc sigur". După aceste peripeţii, personajul însuşi apare metamorfozat în pasăre, mai exact, îşi descoperă aptitudini de volatilă. Astfel, se suie într-un copac, unde sare din cracă în cracă şi, tot de acolo, pentru ca să se răzbune pe cei care îl şicanau, contestându-i dreptul de şedere în copac, „se găinată asupra întregului teren..." Din nou, favoritul păsărilor domestice, devine om-pasăre, duşman al oamenilor *numai* oameni. De altfel, în cele din urmă, bizara făptură răpeşte găina îndrăgită şi se hotărăşte să întemeieze cu ea un cămin.

Omul redus la condiţia păsărească e făptura degradată la funcţiuni elementare, la hrană, sex şi voinţă brutală de putere. Fireşte, nu e vorba de reprezentarea unui om „normal", ci de o figură mitică, monstruoasă, a bestiei umane, a unei făpturi demonizate. Singurul erou urmuzian care nu are nimic comun cu animalicul, care nu e întru nimic *om-pasăre*, este – fapt semnificativ – Fuchs. Constituţia muzicală a acestui ins, compus – între altele – din sunete, născut prin una din urechile bunicii sale, îl face imun la ispita păsărească la care sucombă ceilalţi eroi, ispită a violenţei legată de hrană ori de sex. Nu în zadar, Fuchs, e o fiinţă paşnică, e „din cale afară de ruşinos", spre deosebire de celelalte personaje, erotic foarte active, ale scriitorului. Nu în zadar, raporturile sale cu natura sunt nu acelea ale compenetrării ci ale contemplării din afară, a naturii „măreţe şi nemărginite".

Sunt, aşadar, risipite prin textele lui Urmuz (ca şi în subtextul lor) – elemente-e uHHI, j-sJÂajj. u-Animalicul joacă un rol capital în universul său. În afara prezenţei aproape continue a *omului-pasare*, întâlnim şi pâf. v-e\utoare în fauna aceasta bizară. De pildă: Stamate (eroul din *Funia şi Stamate*) observă „în timpul zilei", prin tubul său de comunicaţie cu universul, „doi oameni cum coboară din maimuţă". Evident, e un joc de cuvinte: cuvântul *coboară* e înţeles ambiguu, în acelaşi timp în înţelesul unei coborâri concret-mecanice, cât şi în sensul unei descendenţe. Dar dincolo de comicul acestui calambur (observat de G. Călinescu, în *Principii de estetică*, Buc., 1968, p. 30),

există aluzia ironic-amară la *coborârea* omului din antropoizi, printr-un fel de degene-Tescenţă, de-degradare, proces care generează întreg universul uman-zoologic urmuzian. Omul, pare să spună Urmuz, folosind posibilităţile ambigue ale cuvântului, a *coborât*, derivând din maimuţă, pe o scară ierarhică. Procesul e continuu: Stamate urmăreşte „cum doi oameni (perechea adamică, tipicul cuplu urmuzian?) coboară din maimuţă", înţelegem de ce imaginaţia lui Urmuz, sub imperiul unei obsesii a descompunerii şi degradării, proiectează figurile mixte ale *omului-pasăre*, produs al *coborâm* omului.

Dar umanul nu este asociat cu animalicul doar în aceste făpturi hibride, ci şi în unele raporturi intime, acuplări între om şi animal, conjuncţii erotice. Din nou, asemenea manieriştilor pasionaţi de legăturile bestiale, de mitul Ledei fecundată de lebădă, Urmuz se complace în imaginarea unei erotici, a unor relaţii sexuale ale omului „cum brutis". Ismail trăieşte cu viezurii pe care îi cultivă într-o pepinieră din Dobrogea. Ismail care e ţinut sechestrat de tatăl său, pentru a fi ferit de „pişcăturile albinelor" şi de „corupţia moravurilor electorale", întreţine în schimb viezuri pe care – ajunşi la vârsta de 16 ani şi la formele pline ale nubilităţii – „îi necinsteşte pe rând". În programul zilnic al lui Ismail, plimbarea sa matinală „în zigzag pe strada Arionoaiei", în tovărăşia câte unui viezure „de care se află strâns legat cu odgon de vapor", este o lege. Acest personaj nu e singurul care practică amorul „cum brutis". Eroul anonim din Ple*carea în străinătate e b*ănuit de soţia sa, geloasă, că întreţină ilicite relaţii extraconjugale… „cu o focă". Deci, obsesia zoologică şi îndeosebi acel imago activ al omul*ui-pasăre, ac*ţionează în asociaţie cu alte obsesii urmuziene, printre care cele, esenţiale, sadic-erotice.

Care este semnificaţia literară a acestei prezenţe obsesive a animalelor în textele lui Urmuz? Vom vedea că aceste texte se apropie – prin structura lor – de specia fabulei. Singura poezie pe care tradiţia orală urmuziană ne-a lăsaţ-o, e o fabulă, *Cronicarii*, care are, în acelaşi timp, semnificaţia unei tmjtiJMiulea parodiei. unei fabule. Or, tradiţional, fabula prezintă peripeţii umane sub chipul unor făpturi animalice de substituţie. Alegoriile animaliere antice par să reapară în unele parabole moderne şi, îndeosebi, la Kafka. Proza lui Kafka abundă în animale: maimuţa care vrea să devină om în *Raport către o Academie*, şacalii din *Şacali şi arabi*, şoarecii din *Cântăreaţa Josefina sau Neamul şoarecilor*, câinele din *Cercetările unui câine*, animalul din

Vizuina, insecta din *Metamorfoza* şi altele. Măşti, analogii pentru a exprima anumite probleme ale existenţei? S. Emrich (în *Das Tier als befreiendes Selbst*, p. 115 u.) vorbeşte despre figura animalieră (*Tiergestalt*) ca reprezentând un *înşine* existenţial, autentic, al autorului, în realitate există două modalităţi diferite ale utilizării acestor ficţiuni animaliere în prozele lui Kafka. Pe de o parte în baza principiului expresionist-oniric al reprezentării figurate a subiectivităţii, „animalul" apare în urma unei „metamorf°5. e „a unui „miracol", naraţiunea prezentând în acest caz, în mod direct trăirile eroului (*Icb-Erz ăhlung*). *Metamorfoza* este tipică pentru acest gen de povestiri animaliere. Dar există povestiri cu animale (*Tierge-sebichten*) în care eroul nu apare printr-o înstrăinare cvasionirică de condiţia umană, ci este o mască, adeseori ironică, pentru anumite situaţii existenţiale. Animalul este, de astă dată, un substitut al omului, un locţiitor parodic. Dacă în primul caz semnificaţia „fabulei" e ascunsă, avem de-a face cu naraţiuni ermetice ce nu se pot traduce, în al doilea caz istorisirea e o parabolă al cărei tâlc, sau ale cărei tâlcuri se pot depista.

La Urmuz, animalele nu joacă rolul miturilor absconse expresioniste. Urmuz nu istoriseşte nimic la persoana întâia. Pseudoanimalele sale, oamenii-pasăre nu-şi exprimă trăirile, în naraţiunea urmuziană, între cititor şi eroii fictivi, se intercalează neîncetat ironia naratorului. Dar sunt, oare, jivinele care mişună în naraţiunile sale simple măşti parodice? Nu, desigur. Obsesia zoologică a scriitorului e mai profundă. Animalicul e necontenit prezent în naraţiuni, chiar şi atunci când se spune despre un personaj că se hrăneşte cu „picioruşe de caracatiţă". Există în aceste făpturi – în parte oameni, în parte animale – ceva larvar. Nu sunt *nici* oameni, *nici* animale *pe de-a-ntregul*. Nu sunt însă nici făpturi *în* devenire, în metamorfoză. Sunt un fel de *larve*, care nu vor deveni niciodată ceva mai mult decât sunt, care se vor mai descompune adeseori.

Omul mecanomorf. Dar făpturile lui Urmuz nu sunt numai rezultatul încrucişării omului cu Animalul ci şi hibrizi bizari ai omului cu Maşina, într-un text celebru din secolul luminilor, La Mettrie declara: „Putem deci conchide cu curaj că omul este o maşină şi că în întregul univers există numai o singură substanţă sub diferite înfăţişări". Urmuz vorbea şi el (în nota despre personalitate, pe care am citat-o mai sus) despre concentrarea sub diferite forme individuale

a „fluxului vital universal”. Motivul *omuhd-maşină* are însă rădăcini mai vechi decât teoria ideologului materialist din secolul al XVIII-lea. Există un mit al omului *artificial*, al Automatului. De la Golem la Frankenstein, prin E.T.A. Hoffmann, misterioasele făpturi mecanice s-au succedat în ficţiunea europeană. Toate personajele lui Urmuz au în constituţia lor o parte, cel puţin, mecanică. Toate sunt oameni-maşină, marionete, având după formula bergsoniană (dar independent de comicul rezultant): *„dtt mécanique plaque sur du vivant”*.

Forma acestor făpturi se apropie de geometria simplă a volumelor. Stamate e un asemenea om mecanomorf, fiind „de formă aproape eliptică”. Gayk închipuie şi el o formă geometrică fiind: „Ascuţit bine la ambele capete şi încovoiat ca un arc”. Elipsa, forma ovoidală, aparţin unui arhetip mitic, al oului primordial.] Viemieristii care au recurs, întotdeauna, la anumite structuri mitice, au folosit”, atât în artele plastice cât şi în literatură, acestef-foRme, cum vom vedea mai târziu. Tehnicul e mai evident în compoziţia unor personaje care au, cel puţin, o porţiune a lor, artificială. Astfel, tatăl lui Ismail e „un bătrân simpatic cu nasul tras la presă şi împrejmuit cu un mic gard de nuiele”. Fiul său, de asemenea, are numeroase accesorii artificiale. Nu e de mirare, căci Ismail a ajuns să fie fabricat „pe cale chimică, prin syntheză”. Constituţia sa unind natura cu artificialul (ochii, favoriţii şi rochia), locul în care stă conservat (în borcan), ca şi locul escapadelor sale (grinzile binalelor în care „se serbează tencuitul”), totul indică, în existenţa acestei marionete, prezenţa tehnicului. De altfel, amicul şi asociatul său, Turnavitu, este pe deplin mecanomorf. El a fost, într-o existenţă anterioară „un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, greceşti, de pe strada Covaci şi Gabroveni”, în slujba lui Ismai-l, pentru a face plăcere acestuia, „ia o dată pe an formă de bidon” şi, chiar, e umplut cu „gaz” până sus. Ca un robot, el supraveghează clocitul artificial, sub „abat-jour”, al solicitatorilor şi îi transportă într-un „vagonet de gunoi” la Ismail.

Omul mecanomorf e, însă, rareori un robot. *Ventilatorul*, *bidonul* reprezintă Jimite mecanice ale umanului pe care acesta le atinge doar în unele situaţii-limită ale sale, cu totul altele decât cele relevate de existenţialişti, ale realităţii umane în faţa morţii. Turnavitu-ventilate sau bidon, în unele momente speciale ale existenţei sale, este făptura umană total alienată, reificată, e omul redus la condiţia obiectului

inert, a maşinii care – altfel decât animalul maimuţărind omul – mimează automatismele condiţiei umane. Dar, repetăm, rareori în textele lui Urmuz, e atinsă această limită a reducerii omului la o structură mecanică. De cele mai multe ori, omul mecanomorf este un compus al naturii cu tehnica. Asemenea bătrânului părinte al lui Ismail, cu al său facies tehnicizat, Algazy este şi el „un bătrân simpatic". Senectutea simpatetică trezeşte în fantazia urmuziană imagini sincretice natural-mecanice. Probabil, descompunerea umană, în urma îmbătrânirii biologice îi apare vizionarului ironic, drept o *cădere* a naturii în artificiu. Chipul lui Algazy se aseamănă, întrucâtva cu acela al tatălui lui Ismail. Ştirb, zâmbitor, cu „barba rară şi mătăsoasă", el e un patriarh amabil. Podoaba capilară a obrazului său e însă, ca şi nasul lui Ismail-senior, pusă în evidenţă şi ferită cu grijă. Barba e „frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată…". Mecanismul e *înşurubat* în organism (tot astfel capacul pianului „înşurubat" deasupra feselor lui Cotadi, băşica cenuşie de cauciuc înşurubată deasupra feselor lui Grummer etc.). Alteori, tehnicul *îmbracă* doar organicul. Astfel, un acolit al lui Cotadi, băiatul Tudose, utilizat ca factor poştal, are „urechile nichelate". Un alt „băiat cinstit" în magazinul lui Algazy şi Grummer, are pe cap, în loc de păr, „fire de amici verde", însăşi îmbrăcămintea burlescă a eroilor lui Urmuz – despre care vom vorbi mai târziu – reprezintă un adaos tehnic la o fiziologie insuficientă. Artificiul intervine neîncetat în compunerea persoanei. Veşmântul aderă la trup, e una cu organismul, distrugerea lui (rochiile lui Ismail) provoacă mutilarea, descompunerea personajului.

Dar omul mecanomorf nu se arată doar în anatomia sa hibridă, compozită, ci şi prin manifestările sale, prin mecanica gesturilor, a vorbirii. *Repetiţia* e marea lege care ordonează mecanica automatelor. Omul-maşină repetă necontenit aceleaşi gesturi, emite aceleaşi sunete. Făpturile din universul Urmuz sunt marionete care repetă, până la detracarea lor finală, aceleaşi mişcări. Ca nişte maniaci reduşi la gesturi stereotipe şi rituri absurde, ca roboţii din visul secular al suplinitorilor mecanici ai omului, aceste făpturi îşi joacă rolul într-un balet mecanic. Să-l privim pe unul din aceşti pseudoeroi, pe Emil Gayk. Chipul – său, întreaga sa făptură (de pasăre mecanică), îmbrăcămintea sa (susţinător de armă, frac, perdeluţă cu brizbizuri), actele sale (înotul ritmic, continuu, timp de 23 de ore din 24, numai în direcţiunea

nord-sud şi mai ales, „ciugulitul”), totul contribuie la impresia de manechin, de marionetă mecanică pe care o lasă personajul. Deci nu numai forma, accesoriile tehnice *fac* omul mecanomorf ci şi mecanica gesturilor, sau chiar simpla atitudine. Gayk „stă întotdeauna puţin aplecat înainte astfel că poate uşor domina împrejurimile”.

Care e semnificaţia *mecanicului* în structura omului mecanomorf? Mecanismele care sunt aplicate, înşurubate în trupul făpturilor lui Urmuz, aparţinându-le organic, sunt fie instrumente de plăcere, fie mecanisme slujind voinţa de putere, agresivitatea, stârnind anxietatea. Acesta e, de pildă, cazul cuplurilor mecanomorfe Cotadi-Dragomir şi Algazy-Grummer. Cotadi are, precum ştim, „înşurubat la spate, deasupra feselor”, un „capac de pian”. El utilizează acest instrument-organ al său, în unele momente (obişnuite), de conversaţie cu clienţii. Mecanismul funcţionează conform unui întreg procedeu-ritual. Cotadi „iuţind tonul” în discuţie, îi provoacă pe clienţii şi interlocutorii săi, pentru ca aceştia să-l contrazică. O dată contrazis, Cotadi răspunde din dosul tejghelei unde şade „prin mai multe lovituri puternice ce le dă în duşumea cu muchia” acelui capac de pian, „pe care îl pune totdeauna în mişcare în asemenea ocaziune, punând în nedumerire pe clienţii săi şi băgând în sperieţi pe cei mai slabi de înger”. Evident, mecanismul îi serveşte lui Cotadi ca un instrument agresiv, de intimidare şi înfricoşare. Tehnica e pusă în slujba voinţei de putere care e, în acelaşi timp, voinţa de angoasare a altuia. Avem, de altfel, în acest caz, un mecanism complet, pornind de la mecanica tonului la declanşarea controversei, până la utilizarea instrumentului de înfricoşare. Dragomir, acolitul lui Cotadi, îi vine acestuia în ajutor tot prin intermediul unui mecanism absurd, unind artificiul cu naturalul. Atunci când vede că iubitul său amic, cu toate pocniturile ce le dă în duşumea nu izbuteşte să-şi înspăimânte muşteriul, intervine şi „spre a da învins pe clientul său atât de îndărătnic, îşi lungeşte gâtul cu un supliment de mucava, de un metru şi douăzeci cm… pe care se suie graţios iedera şi alte plante agăţătoare şi care are în partea de sus un aparat care arată cele patru puncte cardinale”. Dragomir e una din cele mai năstruşnice făpturi mecanomorfe ale faunei urmuziene. El reprezintă epifania mecanicului, revelarea automatului, sub specia terorii printr-o tehnică absurdă. „Aparatul” lui Dragomir este asociat naturii sale ca şi naturii în genere. De altfel, în constituţia sa, natura se mai întâlneşte cu tehnicul şi prin producţia permanentă de untdelemn

fin, „franţuzesc" a părului. Mecanismul lui Dragomir e un instrument ludic, în fond, jucărie asemenea acelor *boates a surprinse* care proiectează, când sunt deschise, o figură grotescă, un obiect neaşteptat. Mecanismul lui Dragomir, ca şi unealta lui Cotadi, sfoara din buzunarul lui Algazy prin care acesta face „să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră", ca şi ciocul de lemn aromatic cu care Grummer îşi surprinde şi atacă victimele („clienţi" ca şi aceia ai lui Cotadi) sunt arme naive, jucării copilăreşti. Dar ele sunt, cum am mai spus, instrumente ale puterii. Prin mecanica lor, făpturile lui Urmuz exercită teroarea, stârnesc anxietatea, dau „lovituri puternice". Voinţa de putere e legată de voluptatea sadic-erotică pe care o caută personajele lui Urmuz. Dragomir ştie prea bine „cât de delicioasă trebuie să fie senzaţia artistică şi rafinată ce o urmăreşte prietenul său…", Gayk cunoaşte voluptatea agresiunii ca şi Grummer. În sfârşit, „ciugulitul" este un automatism care-l apropie pe omul-pasăre de omul mecanomorf.

Cuplurile mecanomorfe, Cotadi şi Dragomir, Algazy şi Grummer lucrează mecanic împreună, în tandem. Lor li se adaugă auxiliari ca acel Tudose cu urechile nichelate sau băiatul cu fire de amici verde în loc de păr. Mecanismele lor sunt, însă (ca şi, în genere, uneltele şi obiectele din universul instrumental urmuzian) suficient de delabrate, pentru ca impresia ce o oferă să fie aceea a unei lumi într-un stadiu de uzură înaintată. Pâlniile ruginite, tinichelele de untdelemn găurite, capacele vechi de pian, băşici uzate de cauciuc, un întreg arsenal al tehnicii degradate face parte integrantă (ca şi bicicletele uzate şi acele obiecte stricate care abundă în ficţiunile lui Samuel Beckett) din organismul în descompunere al omului mecanomorf. Urmuz pare să confere o realitate ontologică definiţiei aristotelice a metaforei: „a transfera inanimatul asupra animatului", în orice caz, el e unul din primii descoperitori contemporani ai *manechinului*, ca structură cu valoare estetică, în 1912, Marcel Duchamp descoperea efectul fascinant al unui *manichino*, al „inanimatului", al cărui efect în cadrul „lumii animate" este acela al metamorfozării realului în oniric. Manechinul lipsit de viaţa, imitând o făptură vie, pare să participe la o lume de vis. Golem şi Frankenstein par să derive dintr-un coşmar. E evident caracterul coşmardesc al unor figuri urmuziene. În plastică, aceste făpturi mecanomorfe îşi au corespondenţii atât în arta mai veche a unor medievali, a manieriştilor post-renascentişti cât şi în

aceea, modernă, îndeosebi de sorginte suprarealistă. O ediţie Urmuz ar putea fi ilustrată – în spiritul cărţii – prin fragmente din compoziţiile apocaliptice ale lui Hieronymus Bosch ca şi prin picturile mecanomorfe, prin construcţiile „mecanistes" ale lui Francis Picabia. Pisările acuplate cu oamenii în *Grădina deliciilor* a lui Bosch, monştrii din *Carul cu fân* ori *Tentaţia sfântului Antonie*, straniile figuri umane în compoziţia cărora intră ustensile, plante şi animale. Pâlniile (lui Stamate şi Cotadi), grătarul (lui Algazy) le regăseşti în tripticurile marelui pictor demonic. O altă prefigurare plastică a figurilor mecano-morfe urmuziene o găsim în grupurile lui G.B. Bracelli (gravor şi pictor din secolul al XVII-lea). „Roboţii" lui Bracelli (cum au fost numiţi de G.R. Hocke – autorul cunoscutelor studii despre manierism – cf. *Die Welt ah Labyrinth*, Hamburg, 1957, p. 116 sq.), grupurile sale de *Soldaţi*, *Cuplul dansatorilor*, *Omul dublu* şi, mai ales stupefianta *Bizzarie* sunt congenere cu „Paginile bizare" ale lui Urmuz. Dar, mult mai aproape de noi, revezi cuplurile urmuziene în *Hector şi Andromaca* mecanomorfă a lui Giorgio de Chirico, în *Scara* sau alte tablouri ale lui Fernand Leger şi, mai ales, în tablourile „mecaniste" ale lui Francis Picabia sau în câteva din operele năstruşnice ale lui Marcel Duchamp. Marea maşinărie picturală a acestuia din urmă, *La Mariee mise a nu ţar şes celibataires*, *meme*, (la care Michel Carrouges a scris un ingenios comentariu: *Les Machines celibataires* }, ca şi tablourile lui Picabia din epoca acelor construcţii ironice pe care le numea „maşinile" sale (*Le Reveil matin*, *Parade amoureuse* etc.) sunt corelatul plastic cel mai apropiat al textelor urmuziene – îndeosebi sub aspectul omului mecanomorf pe care acestea îl propun sensibilităţii contemporane. Ion Pop (în *Avangardismul poetic românesc*) a observat această relaţie: „dacă e să ne referim la aspectul parodistic pe care mecanica urmuziană îl implică, el poate fi pus în relaţie în mod semnificativ cu o întreagă orientare presuprarealistă din deceniul al doilea al secolului nostru – aceea a „mitului maşinist", care a dat câteva opere de factura compoziţiei lui Marcel Duchamp, *La mariee mise a nu ţar şes celibataires*, *meme*, în care s-a văzut o traducere „exactă" în plan mecanic a unor semnificaţii erotice, nu fără intenţii ironice" (op. cit. p. 144). Dar despre relaţiile lui Urmuz cu suprarealismul, ca şi despre ironia şi umorul urmu-zian, mai târziu.

Omul mecanomorf al „Paginilor bizare" – prin forma geometrică pe care o are ori o ia uneori – tinde spre o elipsă, spre forma ovoidală.

Oul, arhetip mitic al universului, formă-origo a omului-pasăre, apare în nenumărate imagini plastice ale microcosmului uman, îndeosebi la manieriştii din secolul al XVI-XVII-lea (de pildă Athanasius Kircher în *Typus Sympathicus*, P. Mersenne în *Die Grosse Leyer des Universums*). De la aceştia pare să ducă o punte la unii pictori moderni – de pildă Fabrizio Clerici – obsedaţi ai formei ovoide. Stamate, de formă „aproape eliptică", Emil Gayk, ascuţit la ambele capete şi încovoiat ca un arc se apropie, cum am văzut, de acest arhetip al Oului.

Un strat, arhaic, al *miturilor* e, astfel, în relaţie cu o zonă mult mai nouă a *tehnicului*, în opera lui Urmuz. Între cele două straturi există însă o ciudată corespondenţă. Se poate vorbi despre implicaţiile „mitului maşinist" în aceste proze din care s-ar putea extrage excelente exemple ale procesului de *reificare* a omului într-o societate burgheză. Accesoriile tehnice în anatomia personajelor, forma lor, mecanica gesturilor, mecanizarea însăşi a „programului" lor de viaţă, totul indică degradarea umanului, în mecanic. Fatalitatea, perfectul determinism care comanda aceste existenţe fictive, lipsa totală a libertăţii în acest univers, de altfel lipsit de legi, este, de asemenea, un corolar al mecanizării.

Obiecte banale şi insolite, în povestirile din cele 1001 nopţi adeseori, o situaţie hazlie, aceea o personajului posesor al unui sac fără fund. În faţa privitorilor înmărmuriţi, eroul respectiv, ca şi locatarul demonic din filmul lui Méliès, ori „noul locatar" al lui Eugen Ionescu, extrage din sacul său arme, giuvaieruri, o cetate, nişte smochine, o pereche de armăsari, un ac, o armată etc., un întreg talmeş-balmeş de „obiecte" enorme sau minuscule care toate, banale în fond, devin insolite, mai ales atunci când după o cămilă cu întreg harnaşamentul se scoate un ac. În universul urmuzian cu făpturi a căror reificare am urmărit-o, obiectele cele mai banale par insolite prin context, prin locul ocupat într-o enumerare. Insolitul, incongruitatea este – cum vom vedea – una din sursele comicului, la Urmuz. Când, în *Pâlnia şi Stamate* se descrie apartamentul familiei Stamate, după ce se spune că e „compus din trei încăperi principale", se adaugă: „având terasă cu geamlâc. şi sonerie". Soneria apare, după enumerarea încăperilor lui Stamate, ca o anexă banală şi totodată insolită. Enumerarea (ca şi în 1001 nopţi) este, la Urmuz, o listă de „obiecte" amuzant-heteroclite. Astfel, tot în *Pâlnia şi Stamate* avem pe masa „fără picioare" a salonului „somptuos": „un vas ce conţine esenţa eternă a lucrului în sine, un căţel

de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi… 20 de bani bacşiş…" „Lucrul în sine" poate fi socotit, în definitiv, un „lucru" printre altele, dacă punem în paranteză deosebirile ontologice. Efectul grotesc al enumerării îşi are explicaţia tocmai în lezarea ordinii ontologice, iar comicul în acest caz – pe lângă sursa lingvistică – derivă din asocierea incongruentă a abstractului şi a concretului.

Dar, se poate face o enumerare a obiectelor banale şi insolite din prozele lui Urmuz, un inventar al recuzitei de care scriitorul nostru s-a folosit în scenografia sa. Putem observa grotescul acuplării obiectelor disparate, adeseori bizare. Iată câteva din acestea (nu amintim elementele tehnice asupra cărora ne oprim în altă parte, nici veşmintele). În *Ismail şi Turnavitu*: odgonul prin care îşi leagă Ismail viezurii (Stamate şi familia sa sunt legaţi de ţăruş printr-o funie, eroul din *Plecarea în străinătate* e readus de soţie la ţărm/ fiind legat printr-o „frânghie" de umerii obrazului, apoi se încinge cu o „funie de tei"), stofa de macat în care se îmbracă Ismail, vagonetul de gunoi al lui Turnavitu în care sunt transportaţi şi abajurul „enorm" sub care clocesc solicitatorii, un pământuf muiat în ulei de răpită, apoi ventilatorul şi bidonul umplut cu gaz, alias Turnavitu. În *Emil Gayk*: fracul şi mănuşile albe ale personajului, dar şi mitraliera sa de sub pernă şi perdeluţa cu brizbizuri în care e înveşmântat, obiecte privind armata sau ravitalierea soldaţilor: galoane de mareşal, pesmeţi, fasole, benzină etc., alături de pantalonii de baie ai nepoatei, în *Plecarea în străinătate*: ciurciuvele, două tampoane de sugătoare pe căptuşeala mucegăită a smokingului, o cristelniţă de var, un caiet de desen de Borgovanu şi un zmeu cu speteze „din patru", o căruţă cu arcuri, precum şi frânghii şi funii de tei. În *Cotadi şi Dragomir* avem îndeosebi elemente vestimentare ciudate sau rare, asociate cu diverse obiecte: piepteni de baga, îmbrăcăminte de sită, cămaşă ţărănească cu ciucuri, nasturi, insecte moarte lipite cu gumă arabică, un capac de pian, o – inevitabilă – pâlnie, un dop de sticlă de şampanie, pacheţele mici cu tărâţe, pantaloni vărgaţi, o candelă creştinească, în *Algazy şi Grummer* întâlnim: cioburi de strachină, cârpe vechi, tinichele de untdelemn găurite (o întreagă galerie a ustensilelor delabrate, a deşeurilor), arşice, o băşică cenuşie de cauciuc, alături de poeme etc. în *După furtună*: o spadă, moloz, fâşii de hârtie velină, gologani, dar şi – din nou asemenea sacilor din *1001 nopţi*: „saci cu chirie, aforisme şi

rumegătură de lemn”.

— Îrperioada sa *paranoia-critică*, Salvador Dalí picta „imagini paranoice”, case „paranoice”, obiecte „paranoice” – ca acele binecunoscute ceasuri moi din *Persistenţa memoriei*. Nu există ilustraţie literară mai perfectă a acestei maniere „paranoia-critice” de a trata universul lucrurilor, ca textele lui Urmuz. Univers în descompunere. Aproape toate „obiectele” din recuzita urmuziană sunt deteriorate. Ca şi lucrurile, dintr-un tablou reprezentând *Tentaţia sfântului Antonie* al lui Hiero-nymus Bosch, care, toate, sunt găurite, obiectele, ustensilele din „Paginile bizare” par să fi suferit o grea uzură. Pâlniile sunt ruginite, masa nu mai are picioare, capacul lui Cotadi e sordid, servind „la nevoie de urinar” deşi scrie pe el „murdăria oprită” etc.

Instrumente desuete, vechi, deteriorate, deşeuri – dopuri, sfori etc. – toate acestea alcătuiesc recuzita banal-insolita urmuziană. Inventarierea ei trebuie completată prin cercetarea garderobei de care Urmuz se foloseşte în înveşmântarea făpturilor sale.

Îmbrăcămintea burlescă. Printre cele mai bizare ustensile ale universului urmuzian se pot enumera toate acele veşminte ciudate, hilare pe care le poartă făpturile ce populează acest univers, îmbrăcămintea abracadabrantă aderă în aşa măsură la *corpul* (fizic ori psihic) al acestor excentrici încât, se poate spune că, în lumea lui Urmuz haina nu *face* pe om ci *este* însuşi omul.

Vestimentar, aceşti eroi sunt nişte excentrici. Excentricitate echivalentă, în unele cazuri cu exhibiţionismul pervers. A se *arăta* în haina *sa* înseamnă pentru un asemenea exhibiţionist ciudat, la care haina e una cu trupul, a se exhiba privirilor celorlalţi în goliciunea trupului. Ismail e tipic în această privinţă. El este, cum ştim, „compus din ochi, favoriţi şi rochie”. *Rochia* face, oarecum, parte din organele sale vitale, interne. De aici voluptatea lui Ismail în a se înfăţişa, în unele zile de sărbătoare, privirilor mulţimii, într-adevăr, „cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală, făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii şi apoi să se agaţe de grinzi pe la diferite binale, în ziua când se serbează tercuitul…” Ca şi acei neurotici care îşi exhibă genitaliile pentru ca, inconştient, să se asigure de posedarea lor, Ismail îşi exhibă rochia pentru a-şi demonstra posesiunea ei, ca parte esenţială a corpului său. Rochia îi e, de altfel, atât de importantă acestui excentric, încât printre obligaţiile acolitului

şi servului său Turnavitu este înscrisă şi acea ceremonie matinală din strada Arionoaiei în care acesta trebuie să-i iasă în cale lui Ismail şi „să-l măgulească pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de răpită, urându-i prosperitate şi fericire". Această „măgulire" reprezintă un omagiu grotesc adus stăpânului, în partea sa cea mai sensibilă. Dacă Turnavitu sorcoveşte rochia lui Ismail, tot el îl nimiceşte aprinzându-i rochiile. Căci ce mai rămâne din această făptură compozită? „Redus astfel la mizerabila situaţie de a rămâne compus numai din ochi şi favorit…", Ismail e un mare mutilat condamnat la decrepitudine.

Aşadar, îmbrăcămintea e un element esenţial al personajului urmu-zian. Artificiul face parte, cum am văzut, din natura lui. Masca e una cu chipul, ca în etimologia cuvântului *prosopon-persona*. Masca ţine de aparenţă ca şi de fiinţă. Belicosul Gayk cel care e „singurul civil care poartă pe umărul drept un susţinător de armă", are un veşmânt nocturn, oficios-diplomatic („doarme numai în frac şi mănuşi albe") şi o costumaţie diurnă, mult mai paşnic-idilică, căci Gayk nu poate suferi altă îmbrăcăminte, în timpul zilei, „decât o perdeluţă cu brizbizuri, una în faţă şi alta în spate…" Ca şi rochiile lui Cotadi, şi aceste perdeluţe sunt expuse cu anumite intenţii exhibiţioniste, căci ele „se pot foarte uşor da în lături de oricine cu permisiunea sa". Dar accesoriile vestimentare joacă un rol însemnat şi ca însemne ale puterii, în epos-ul-lui Emil Gayk, „galoanele" la care are dreptul, în urma faptului că e „avansat mareşal de câmp", precipită sfârşitul războiului, căci neavând un ceaprazar pe câmpul de luptă care să i le pună, renunţă la efortul belicos.

Omul mecanomorf nu se teme de adaosurile tehnic-vestimentare celf mai incomode. Făpturile cu şuruburi în spinare sau bărbie acceptă inconfortul, ca acel Cotadi care „nu are mai niciodată poziţiunea verticală, din cauza unei îmbrăcăminţi de sită ce-i formează un fel de cuirasă şi care deşi îl jenează teribil, o poartă însă cu o desăvârşită abnegaţie direct pe piele, sub cămaşa ţărănească cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată", îmbrăcămintea cu sită care aderă la piele este, evident, o componentă artificială a personalităţii lui Cotadi. Anatomia acestuia pretinde adaosurile mecanice căci una din plăcerile sale este aceea de a-şi lipi cu gumă-arabică, „diferiţi nasturi şi insecte moarte pe pieliţa fină şi catifelată a guşii sale". Marionetele lui Urmuz adoră artificiile pe care le integrează în fiinţa lor, pe care le folosesc în exerciţiile lor libidinale ori pentru a intimida, a înfricoşa pe

ceilalţi. Ei sunt pedanţi, şi vestimentaţia lor burâescă, cu care se identifică, e îngrijită de ei cu multă atenţie. Anonimul din *După furtună* îşi scutură cu grijă gherocul „cu un centimetru", după ce coboară din copac.

Bizareriile vestimentare, atât de numeroase, indică importanţa actelor îmbrăcării şi dezbrăcării în lumea lui Urmuz. Eroul anonim din *Plecarea*, *în străinătate* nu uită să-şi coase „două tampoane de sugătoare pe căptuşeala mucegăită a smokingului său". Tot el, se dezbracă, mai târziu, în pielea goală, „rămânând încins numai cu o funie de tei". Vom vedea că, prin lepădare de sine, unele personaje urmuziene se *reduc* la starea de cadavru-viu. Dezbrăcarea are semnificaţia unei asemenea lepădări de sine. Nuditatea (cum arăta Mircea Eliade în *Insula lui Eutanasius*, comentând *Cezara* lui Eminescu) are un sens originar, metafizic, de *dezbrăcare de orice formă*, de reîntoarcere primordială la preformal. Dezbracându-se, anonimul din *Plecarea în străinătate*, atinge o stare ambiguă, de *altă* viaţă şi de moarte *în* viaţă. Cel care n-a izbutit să plece cu corabia, cât timp fusese *îmbrăcat*, încotoşmănat în smokingul său dublat cu tampoane, izbuteşte să plece *dezbrăcat*.

Nuditatea poate fi însă licenţioasă ca în cazul pudicului Fuchs, ale cărui organe sexuale sunt, de fapt, embleme ale pudorii (ni se spune că la pubertate îi crescură muzicianului „un fel de organe genitale" care nu erau decât „o tânără şi exuberantă frunză de viţă"). Frunza aceasta e, în acelaşi timp sexul şi acoperământul sexului acestui erou. Pudoarea – care caută ascunzişuri, după ochelari şi în interiorul unei umbrele – ţine de caracterul lui Fuchs, de destinul său. îmbrăcămintea ada-mică nu-l apără, însă, de asaltul impudorii erotice. Dar chiar şi în clipa care urmează actului pseudoerotic în care muzicianul pătrunde în găurica lobului urechii drepte a zeiţei, el apare ca un dirijor „îmbrăcat în frac şi cravată albă", îmbrăcăminte suprem scandaloasă, fiind complet neavenită în acele clipe.

Vesjjmentaţibuilfiscă-a eroilor lui Urmuz e determinată şi determină, aşac Tar, destinul lor, Rmet Târâă" cu fiinţa lor.

Jocurile perspectivei. Urmuz se complace în jocuri de perspectivă. Universul său pare, la prima vedere, vast. La o cercetare mai atentă el se reduce, îşi revelează proporţiile îndeajuns de meschine. Apartamentul lui Stamate – în descrierea de o pagină a celor trei încăperi principale precum şi a „subtpământei" – produce o

impresie de vastitate, de complicaţie. De fapt, e o mică lume îngustă, o casă de familie. Dar, din această casă de familie perspectiva se deschide spre infinit. Un tub de comunicaţie care porneşte din „salonul somptuos" permite să se vadă emisferele lui Ptolemeu, Auto-Kosmosul infinit şi altele. Familia Stamate priveşte „cu binoclul" în Nirvāṇa. E adevărat că „Nâr-*7-n**". est? «situată în aceeaşi circumscripţie cu dânşii, începând lângă băcănia din colţ". Ca şi în *Alice în ţara Minunilor* a lui Lewis Carroll, «Paginile bizare" închipuie un spaţiu ambiguu: infinit şi foarte limitat în acelaşi timp, într-o expansiune şi o micşorare concomitentă, continuă. Personajele sunt adeseori *spectatori*. Se delectează în a privi, de undeva de unde li se deschide o largă perspectivă, închişi în ceea ce vom numi *încăperea închisă*, ei au un nisus al spaţiului infinit care le este refuzat. E adevărat că, la această poftă a spectacolului se adaugă voyeurismul unor personaje. Dar despre aceasta vom vorbi mai departe. Ca şi Sta-mate (împreună cu întreaga sa familie), care scrutează prin felurite instrumente infinitul, tot astfel, „Emil Gayk stă totdeauna puţin aplecat înainte, astfel că poate uşor domina împrejurimile". A privi în *gol* este o ocupaţie favorită a acestor făpturi. Act contemplativ săvârşit, îndeobşte, cu ironie, indulgenţă, melancolie. E poate una din cele mai uman-preaumane îndeletniciri ale omului-pasăre sau omului-mecanomorf. Contemplarea infinitului e un fel de act final al lor. Înainte de a dispărea – odată drama sa consumată – Stamate „mai privi o dată Kosmosul cu ironie şi indulgenţă". Tot înainte de a pleca în ultima sa călătorie, eroul din *Plecarea în străinătate*, după ce luă ultimele dispoziţiuni şi se despuie de tot ce avea, mai „privi încă o dată marea nemărginită", în aceeaşi natură „măreaţă şi nemărginită" se pierde în cele din urmă şi Fuchs. Omul-pasăre din *După furtună* suindu-se în copac aşteaptă sosirea dimineţii. „Ce splendoare! Ce măreţie, exclamă el în extaz în faţa naturii…"

Extazul pe care-l produce contemplarea depărtărilor, a infinitului este un sentiment de eliberare din spaţiul închis, o eliberare imaginară, prin *privire*. Orizontul infinit, perspectiva care se pierde în nemărginit reprezintă spaţiul dorinţelor acestor făpturi. Ele doresc – ca şi Tereza de Ávila – infinit de mult şi se îndepărtează infinit de mult de ceea ce doresc. Perspectiva lor infinită e derizorie, după cum orizontul lor infinit e o iluzie. Imagine grotescă a acestei perspective: pe „suplimentul de mucava" al grumazului lui Dragomir există „un

aparat care arată cele patru puncte cardinale”.

Spaţiul infinit nu este în microuniversul fictiv al lui Urmuz acela tridimensional, „faustic”, ci e spaţiul amăgirilor ca şi al chemării zadarnice. De asemenea, cum vom vedea, „infinitul mic” e cel care înghite făpturile, ca un fel de negare a tuturor spaţiilor, a tuturor celor ce sunt.

Încăperea închisă. Repetăm: jocurile de perspectivă din ficţiunile lui Urmuz nu se petrec într-un vast univers, infinit, tridimensional, deschis, precum universul „faustic” după definiţia spengleriană. Lumea lui JUrmuz se aseamănă mai curând cu aceea a monadelor lui Lerbmz, încăperi închise, fără ferestre în spaţiu. Fiecare erou e închis în micajui lume. Celula e uneori un apartament burghez, alteori curtea unei mănăstiri, magazinul unor mici-burghezi, o corabie ori chiar un borcan. Dincolo de microcosmul propriu fiecărei făpturi nu e nimic, sau aproape nimic, începe, de fapt, dezmărginitul, infinitul mic, Nirvāṇa, spaţii negând limitele şi existenţa. Ca şi omul lui Pascal trăind într-o carceră, personajele lui Urmuz sunt sechestrate de o putere nevăzuta de o fatalitate într-un spaţiu capcană.

a Atârnate are, în zadar, „un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc şi sonerie”. El locuieşte, de rapt, împreună cu întreaga sa familie în „subtpământa” în care pătrunzi» Prin p trapă făcută în duşumea” din „interiorul turc”. Trebuie să reţi-cm Vnv? u? 1. Urmuz ne atrage atenţia asupra acestui amănunt esenţial). pânaşi salonul „somptuos” ce se află deasupra pământului este uşi *V* (*t mţ's*:» această cameră, veşnic pătrunsă de întuneric, nu are torul” 101 Ltre şi nu comunică cu lumea „din afară decât prin aju de r unui. tub „Topografia subtpământei e destul de complicată. Sală recele canarăcoros, încăpere scundă etc. care amintesc vizuina în care cade – în cartea lui Lewis Carroll – Alice, descoperind încăperile subpământene ale Ţării Miracolelor. Ştim că şi în „subtpămân-ta” lui Stamate se petrec un fel de miracole, în orice caz, aici, „într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos şi în mijlocul căreia se află bătut un ţăruş…”, rezidă, „legată”, întreaga familie Stamate. Spaţiul închis e prevăzut cu alte spaţii închise în interiorul său, după sistemul cutiilor chinezeşti închise unele într-altele. Dincolo de aceste încăperi-matrice sunt: Nirvāṇa, cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu, Auto-Kosmosul infinit şi inutil, marea mitică cu Sirene, Driade, Nereide şi Tritoni, în fine, „infinitul mic”, adică diverse *nemărginiri* care

transcend mica lume a lui Stamate. Acestea sunt spaţiile infinite care-l atrag pe cel închis, îl seduc şi de care în cele din urmă se va lăsa absorbit. Dar fascinaţia aceasta înseamnă marea ispită a neantului. Omul activ, legat de ţăruşul familial, de obligaţiile sale cotidiene, lăsându-se târât de pasiunea infinită, va pierde încăperea închisă şi sigură a micului său univers şi se va condamna la soarta unui *fugitivus errans*, la micşorarea infinită spre a dispărea, din nou, într-o încăpere închisă la limită, „în infinitul mic".

O altă încăpere închisă este borcanul în care „stă conservat" Ismail. El e sechestrat de tatăl său, pentru motive ce ţin de o excesivă prudenţă. Şi în acest caz, vasul închis stă într-un alt spaţiu închis, borcanul e „situat în podul locuinţei..." De altfel, Ismail ţine şi el sechestraţi viezurii, „în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea". Claustrarea nu este deci benevolă, în încăperile închise ale lumii lui Urmuz stau prizonierii unor maniaci-despoţi sau perverşi sexuali. Sechestrarea este, cum ştim, una din maniile sadicilor. Conform tezelor marchizului de Sade (cf. *Justine ou Ies Malheurs de la vertu* şi *Juliette ou Ies Prosperites dii vice*), fiinţele trebuie să-şi aparţină unele altora pentru ca să-şi realizeze suprema voluptate. De aici recluziuni, interdicţii, claustrări, sechestrări. Ga şi Ismail care îşi ţine viezurii închişi, pentru a-i avea la dispoziţie atunci când doreşte, Emil Gayk o închide pe nepoata lui în pension. El însuşi se păstrează pe sine în limitele pe care şi le impune sieşi (înotând „numai în direcţiunea Nord-Sud, de teamă de a nu ieşi din neutralitate"). Atunci când nepoata cere să iasă din pension, şi pretinde chiar „să i se garanteze accesul la mare", ceea ce echivalează cu o eliberare de sub tutelă, din spaţiul închis al lui Gayk, acesta o violentează. Dar în războiul care începe, beligeranţii sunt în curând închişi, unchiul în neputinţa sa, nepoata – „cu retragerea tăiată" – într-o nouă *încăpere închisă*.

Vom vedea că eroii lui Urmuz încearcă în diferite feluri să părăsească spaţiul-limită la care un destin al lor pare să-i condamne. Dar iarăşi, după orice evaziune, încăperea închisă îi absoarbe. Anonimul din *Plecarea în străinătate* are o cameră de lucru care exală un „dulce şi îmbătător miros de ciurciuvele". Cele două bătrâne raţe ale sale sunt atrase de mirosul acesta de odaie închisă. Eroul vrea să plece cu corabia, dar în zadar. El e silit să revină pe ţărm unde, firește, „se furişă, neobservat de nimeni, în camera scundă din fundul curţii..." în încăperi închise se petrec toate fenomenele tainice, intime:

contemplarea bolţii cu emisferele sale, convertirea religioasă (în *Plecarea în străinătate*, eroul trece „la religiunea mozaică"), acte macabre (tot în *Plecarea în străinătate*, eroul îşi azvârle argaţii, impiegaţii şi un arhiereu într-o cristelniţă de var).

Aşadar, spaţiul privilegiat al fanteziei urmuziene e acela al *încăperii închise*. Victime şi opresori sunt claustraţi, de la firida în care stă jpragomir cu întreaga sa familie, prin magazinele lui Cotadi şi Algazy, la bizara „încăpere" în care-l poţi întâlni pe Fuchs, o umbrelă în rundul căreia se retrage mai ales în timpul nopţii, „după ce se încuie bine cu două chei muzicale". Fie că se încuie ori sunt încuiaţi, eroii lui Urmuz repetă condiţia umană pascaliană a omului în carceră.

Homo viator. Şi totuşi, deşi spaţiul originar urmuzian e *încăperea închisă*, „*eroul*" său e o întrupare a lui *homo viator*, a omului rătăcitor.

Călătoria este, înainte de toate, o evadare. Tocmai cel închis râvneşte spaţii nelimitate. Stamate, legat cu toţi ai săi la ţăruşul din ultima încăpere a „subtpământei" (imagine oarecum prebeckettiană a condiţiei umane), se foloseşte de prima ocazie pentru a evada. Tentaţia Sirenei nu e numai aceea a sexului atrăgător, ci şi a mării nemărginite. Destul de straniu, dar cât de explicabil, eroul crede că va putea fugi de tentaţie navigând tocmai în elementul ispititoarei („pentru a putea să nu cadă pradă tentaţiei, Stamate închine atunci în grabă o corabie şi, pornind în larg, îşi astupă urechile cu ceară împreună cu toţi matrozii…"). Evadare inutilă, *Homo viator* cade pradă ispitei. Abia mai târziu va încerca o altă evadare, în moarte. Dar asupra acestei „călătorii" finale vom reveni.

Călătoria ca evadare este încercată şi de alţi eroi ai lui Urmuz. Ismail, sechestrat de bătrânul său tată, evadează câte trei luni pe an, iarna. Escapada se soldează prin actul voluptuos – ritual al atârnării de grinzi pe la diverse binale. O călătorie mai lungă, dar având, de asemenea, un rost ritual, e întreprinsă anual (să observăm periodicitatea!) de Tur – navitu, de acolitul lui Ismail: „Tot spre a place bunului său prieten şi protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut cu gaz până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obicei la insulele Majorca şi Minorca: mai toate aceste călătorii se compun din dus, din spânzurarea unei şopârle de clanţa uşii Căpităniei portului şi apoi, reîntoarcerea în patrie…" Călătoria lui Turnavitu e un serviciu adus prietenului-stăpân, dar şi un ritual

absurd. Nu e, de fapt, o evadare. Mai trebuie să observăm că – în afara călătoriilor finale, conducând în moarte – nicio călătorie în lumea lui Urmuz nu e fără întoarcere. Cele mai multe indică o atracţie a mării, a largului, a nemărginirii, în afara lui Turnavitu, Stamate – care contemplă prin „binoclu" cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu – închiriază o corabie şi porneşte pe mare, Gayk îşi petrece timpul „înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcţiunea Nord-Sud…", iar eroul din *Plecarea în străinătate* încearcă neîncetat, ca împins de un tropism, să întreprindă o călătorie cu corabia. Asupra tentativelor sale trebuie să ne oprim.

De fapt, *Plecarea în străinătate* este, toată, legată de tentativele de plecare ale lui *homo-vlator*. O călătorie neizbutită, neterminată (întrucâtva ca în *Pregătirile pentru nunta la ţară* a lui Franz Kafka). Eroul face două tentative eşuate de a evada. Căci călătoria sa este pentru el, evident, o evadare. El nu va putea depăşi însă niciodată faza preparativelor, deşi acestea erau de la început în bună parte încheiate: „Din toate preparativele voiajului cea mai mare parte erau îndeplinite; în cele din urmă reuşi să plătească şi chiria…" Nu va reuşi, în schimb, să pornească, deşi de două ori ni se spune că „se sui în corabie". Ce îl opreşte să plece? O dată: „Sentimentul puternic şi neînvins de tată îl trase… înapoi la ţărm…" A doua oară, soţia lui îl împiedică să plece: «după ce îl târî în mod barbar până la marginea corabiei, îl luă şi îl depuse fără nicio formalitate pe ţărm". În ambele rânduri, familia este cea care se opune evadării prin călătorie. Legăturile familiare reţin (metafora frânghiei prin care omul e legat ca Stamate de ţăruşul familiar), sentimentul patern acţionează ca un odgon care te leagă de un ţărm. De apt, însă, în afara factorilor care împiedică voiajul, acesta eşuează, ca şi războiul lui Gayk, iubirea lui Stamate sau Fuchs, ca şi întreprinderile lui Ismail, Cotadi, Algazy et comp. Toţi au vocaţia „călătoriei", toţi sunt deambulatori, fiecare e un caz de *homo viator* ratat. Tipic acest «ou anonim al *Plecării în străinătate* a cărui istorie e istoria unui eşec. Toţi au apetitul, simt chemarea „mării nemărginite". Pentru toţi, călăputinţă dacă n-ar interveni puteri demonic-divine sau – bizarerie nu lipsită de tâlc – unelte tehnice. O asemenea unealtă îi mijloceşte lui Stamate, fire contemplativă, primul contact cu Seducătoarea. El vede prin „tubul de comunicaţie" de care se slujeşte în „obişnuitele sale cercetări filosofice" cum", în aerul cald şi îmbălsămat al serii, o sirenă cu gesturi şi voce seducătoare, îşi întindea corpul

lasciv pe nisipul fierbinte al mării". Seducţia erotică e întovărăşită de o întreagă mitologie. Ispititoarea e o „sirenă". La operaţia de seducţie participă „o duzină de Driade, Nereide şi Tritoni". Ca într-un tablou mitologic baroc, divinităţile mării întovărăşesc cursa marină a eroului care, asemenea lui Ulise, şi mai sever decât el, încearcă să scape, astupându-şi urechile cu ceară împreună cu toţi matrozii. Dar cursa erotică la care participă „zânele mării" culminează în momentul substituirii mitologiei prin tehnică. Sirena cu gesturi şi voce seducătoare care l-a urmărit, provocatoare, pe seriosul şi castul filosof, pe întinsul mărilor, e înlocuită printr-o ba-Jială pâlnie. E genială povestirea seducerii lui Stamate ca şi ritualul erotic la care se supune. Ficţiune melancolic-grotescă în care Iubirea e exaltată şi degradată în acelaşi timp. Aventura erotică se petrece într-un cadru marin încântător, în „aerul cald şi îmbălsămat al serii", pe întinsul apelor, în „cântări şi gesturi perverse". Ca într-o scenă mitologică, zâneie mării i-o aduc lui Stamate pe Afrodita sub chipul Pâlniei. Ca într-un tablou anamorfotic manierist, mitologica Venera sosind pe o cochilie de sidef (amintire a tabloului lui Botticelli?) îi apare lui Stamate sub chipul unei „inocente şi decente pâlnii ruginite".

Aşadar, erotica urmuziană asociază (ca şi cinematografia modernă) planul mitic cu cel tehnic: Sirenele şi tritonii se văd prin tuburi de comunicaţie sau apar sub chipul unor pâlnii. Freudian, toate aceste unelte-imagini („binoclu", „tub de comunicaţie", „pâlnie") ar putea să constituie simboluri sexuale. De asemenea, marea e purtătoarea unor simboluri genezice, iar cochilia e şi ea un simbol al sexului feminin. Dar aceste tuburi de comunicaţie, în afara simbolismului lor sexual, indică o apetenţă a făpturii urmuziene spre voyeurism. Sex degradat, reducţie ad ab-surdum a feminităţii, pâlnia reprezintă tipul eroului redus la mecanic, tipul unei erotici mercantile. Ironie supremă: dacă zeiţele mării au „cântări şi gesturi perverse", pâlnia e „inocentă şi decentă". Jocul amoros, la care se va deda Stamate, o dată ajuns în posesiunea pâlniei, este şi el un sport grotesc, o traversare fulgerătoare a instrumentului erotic, în acest întreg manej al iubirii, graţia se împleteşte cu ridicolul, sublimul cu grotescul şi abjectul, sirenele mării cu o pâlnie ruginită. Aceasta din urmă face parte cum am văzut din arsenalul obiectelor casnice, jalnic-delabrate, puţin desuete (mai ales dacă ne gândim că nu e vorba, probabil, de o pâlnie pentru transvasat lichide ci de o pâlnie de gramofon). Obiect –

ca bicicleta făpturilor lui Beckett – banal, uşor ridicol, de loc apt poematizării, antisublim. Mecanism pseudosexual uzat, ridicat însă – putere a sublimării – la rangul de simbol: „Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol. Era singura fiinţă de sex femeiesc cu un-tub de comunicaţie ce i-ar fi permis să satisfacă şi cerinţele dragostei şi interesele superioare ale ştiinţei". Fixată alături şi paralel cu „tubul de comunicaţie" pâlnia libidinală e asociată – ironic – instrumentului contemplaţiei. Ca în Par*ade amoreuse,* tabloul din 1917 al lui Francis ftcabia, în care un ceas himeric reprezintă un eros mecanic, Pâlnia lui otamate e un instrument casnic devenit simbol ironic al unei dragoste mecanizate, degradate. Demonia tehnică – pl*aquee sur* – e conjugată cu demonia mitică: „zânele mării îi şi depuseseră, graţios, pâlnia în preaj-majocuinţei sale, apoi uşoare, zglobii, în râsete şi chiote nebune, dispărură cu toate pe întinsul apelor".

Coruperea inocentului muzician Fuchs se aseamănă cu seducerea „setosului şi castului filosof" Stamate. Aventura erotică înseamnă o căderf în bolgii inferioare. Eroul e, de fapt, victima unei conjuraţii maşinate în sferele josnice. Demonii – se spunea în evul mediu – sunt atraşi de cei puri, de cei năzuind spre cele înalte – *tendentes ad meliora*. Fuchs ca şi Stamate e ispitit de o zeiţă-demon.

Fuchsiada e subintitulată – evident ironic – *Poem eroico-erotic şi muzical*, *în proză*. Eroul ei are, într-adevăr, unele din virtuţile tipice ale eroilor unor epopei eroice. Naşterea sa, înainte de toate, e o parteno-geneză: „… Fuchs când a luat naştere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală…" Naşterea miraculoasă, feciorelnică, a lui Fuchs, de loc întinată de vreun contact cu sfera sexuală, îi determină caracterul pur, absolut inocent. Destinul său e înscris în această naştere a sa. Va deveni muzician, căci – evident, pentru părintele său Urmuz – nu e artă mai pură decât aceea a sonurilor celeste, a „urechii muzicale" prin care s-a născut, mitic, Fuchs. E adevărat că, după naştere, se poate observa o alterare a personajului. Dar, despre toate acestea, în paragraful despre *Mustea*, *Ars diă-boli*. Remarcăm că Fuchs nu e străin de sfera sexuală, dar – fiziologic

— Conform naşterii sale feciorelnice, bărbăţia sa este mai curând o manifestare a nevinovăţiei sale decât o reală maturizare a virilităţii, într-adevăr: „Mai târziu, la pubertate – zice-se – îi mai crescu

lui Fuchs şi un fel de organe genitale cari erau numai o tânără şi exuberantă frunză de viţă, căci era în firea lui afară din cale de ruşinos şi nu ar fi permis, în ruptul capului, decât cel mult o frunză sau o floare…"

Bizară pubertate echivalând nu cu o iniţiere ci cu o retragere în dosul unor noi pudori. Recrudescenţa pudicităţii implică un fel de satisfacţie în autodelectare. „Această frunză îi mai serveşte şi ca hrană cotidiană

— Se crede. Artistiul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare…"

Sfera erotică e în strânsă legătură, la Urmuz, cu aceea a alimentaţiei.

Ciugulitul omului-pasăre e, cum am mai văzut, un derivativ al agresivităţii erotice, în orice caz, pudoarea lui Fuchs e bine păzită (noapte de noapte „ruşinos cum este – nu iese din umbrelă până nu i-a crescut altă frunză în loc"). Ca şi Stamate, aşadar, Fuchs e o făptură castă. Or, tocmai el, acest *tendens ad meliora*, muzicianul pur ca şi filosoful Stamate, cade pradă seducţiei. Mecanismul seducerii, al coruperii lui Fuchs se aseamănă cu acela care operează în cazul lui Stamate. Farmecul naturii (misterul infinit al mării, în *Pâlnia şi Stamate*, „farmecul misterios al nopţii" în *Fuchsiada*) operează. Decorul natural, romantic e propice genezei pasiunilor. Eros nu este cosmogonic? O mitizare a eroticii e prezentă şi în *Fuchsiada*. Eroul, muzician, e sensibil (ca şi Stamate la „o voce de sirenă") la anumite „şoapte, parecă venite din altă lume, care dau visarea şi melancolia…" „Sirene" ori „slujitoare terestre ale Venerei", agentele seducţiei fac parte din regnul mitic. Dar Sirena ca şi Driadele şi Nereidele care-l urmăresc pe Stamate, ca şi „Vestalele plăcerii", care-l primesc pe Fuchs, „servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarminate şi ochii umbriţi", oficiază un rit. Ca într-un cult străvechi, ele utilizează obiecte, vase rituale („interesante ibrice şi lighene antice de bronz pline de apă aromatizată"). Fuchs ca şi Stamate încearcă – în van – să scape de seducţie. Pentru ca să nu cadă pradă tentaţiei, Fuchs se refugiază în pian, locul castelor sale îndeletniciri artistice. Dar Seducătoarea e o zeiţă. Din nou aventura erotică se petrece pe un plan ambiguu, mitic-tehnic. Exerciţiile executate de artist la pian o farmecă pe zeiţa Venus. Sirena – în *Pâlnia şi Atârnate* – apare sub forma pâlniei adusă din mare, pe cochilia Afro –

IK1 n jucărea lui Fuchs intervine „însăşi Venera născută din spuma a. iba a mării". Scena seducţiei nu urmează, desigur, în cele două narăuee vaste aour murae aroce cu suect mo

° 111 acaşI plan. În *Fuchsiada*, ea este un amplu ceremonial ce se ca în unele vaste tablouri murale baroce cu subiect mitologic. Cupidon săgetează inima eroului, un bileţel înfipt în vârful săgeţii îl anunţă că e invitat în Olimp. La ora fixată apar „Cele trei graţii"; Fuchs e purtat „pe braţe moi şi voluptuoase" până la o scară de mătase „făcută din portative", scară agăţată de balconul Olimpului unde muzicianul era aşteptat de Venera. Alura sublimă a povestirii mitologice e tulburată, din când în când, de intervenţii bufon-realiste, ca în *Orfeu în infern* ori în *frumoasa Elena* de Offenbach. Astfel, Vulcan-Ephaistos (ni se dau, ca în mitologiile *ad usum Delphini*, cele două nume – latin şi elin) intervine şi tulbură venirea lui Fuchs „prin mijlocirea lui Zeus", stârnind o ploaie. Având umbrela la reparat, Fuchs se înalţă „ajutat de aripile puternice ale inspiraţiei lui de compozitor". Elementele muzicale sunt – am putea spune – un catalizator al reacţiei erotice dintre cele două personaje, în sfârşit, pământeanul e primit „plouat", în Olimp. Afrodita – unind mitul cu tehnicul – îl sărută cu patimă, dar îl trimite „la o uscătorie de prune sistematică".

Scena nupţiilor cuplului Fuchs-Afrodita este una din piesele de bravură ale lui Urmuz. Intenţia scriitorului – s-ar putea spune – e aceea a *dezumflării* sublimului. Amorul sacru e profanat. Sublimităţile sunt caricate astfel, încât devin groteşti. O noapte în alcovul Afroditei pretinde, evident, elemente mitologice – Graţii şi alte „slujitoare olimpiane ale Venerei", amoraşi, „bagheta măiastră a lui Orpheu", cele nouă muze, un discurs al Euterpei, „aezii Olympului" etc. Dar Olimpul e desacralizat, imaginile mitologice ale lui Eros sunt degradate. Cuvântul de bun venit al Euterpei îndeamnă la o apropiere între divin şi uman. Mistica legătură prin Eros şi prin Artă („o muritor ales, tu, care prin arta-ţi divină apropii pe oameni de zei") se revelează drept o întreprindere burlescă. Ideea propusă de muze are, totuşi, o deosebită elevaţie himnică: „Facă Jupiter ca arta şi amorul tău să fie demne de Zeiţa-stăpâna noastră, să facă el ca o nouă şi superioară seminţie să zămislească din iubirea ce vă uneşte, seminţie care va să populeze de acum nu numai pământul ce nu e în stare să aspire decât la Olymp, ci şi Olympul – ca şi pământul – supus, vai, decadenţei!!..." Dar „momentul nemuritor", mistica unire a cerului cu pământul, triumful suprem al

unui Eros antropogonic se dovedeşte – în versiunea urmuziană – a fi o enormă farsă. Ca şi în cazul seducerii lui Stamate, Amor e exaltat şi totodată, batjocorit. Ambiguitate sublim-grotescă a iubirii.

Întâlnirea lui Fuchs cu Venera e echivalentă cu o iniţiere în dragoste. Muzicianul e un inocent, nepregătit pentru actul erotic nici măcar din punct de vedere fiziologic. Ca în riturile arhaice de iniţiere, Fuchs e „introdus" în alcovul olimpic al Venerei printr-un întreg ceremonial. Acolo, în „semiobscuritatea albăstruie" se petrece un mister. Dar Fuchs săvârşeşte o gravă eroare. Inocenţa sa e prea mare; ea dezamăgeşte zeiţa. Iniţierea se săvârşeşte totuşi, dar, printr-un fel de răzbunare finală a zeilor („O mână viguroasă din ordinul lui Apollon şi Marte îi smulse lui Fuchs frunza de viţă…"). Azvârlit în Haos, căzând apoi pe pământ, muzicianul vrea să-şi desăvârşească iniţierea la slujitoarele plăcerii din acel cartier „puţin cam suspect" din care plecase. Dar e excomunicat şi de aici.

Dramă a inocenţei care nu poate fi recâştigată o dată ce a fost pierdută. Fuchs a căzut din Olimp, în Haos, adică pe Pământ, din alcovul Afroditei în casa „slujitoarelor plăcerii". E adevărat că, acestea, într-o imprecaţie în cor (pandant la imnul muzelor din Olimp), vorbesc paradoxal despre căderea lui Fuchs… în sus! „Ruşine aceleia care deşi stăpâna noastră, a Olympului şi a lumii nu a ştiut să te înţeleagă şi refuzându-ţi iubirea şi arta te-a făcut să cazi atât de sus!"

JOS înseamnă, deci, în spiritul textelor urmuziene, *seducţie* şi *corup*

— Atârnate şi Fuchs sunt victimele unei seducţii demonic-tehnice. Ismail f Tu, mav-u> în schimb, sunt seducători. Ismai-l cultiva viezuri „înndul uni gropi din Dobrogea, unde îi întreţine până ce au împlinit vârsta de 16 ani şi au căpătat forme mai pline, când la adăpost de orice răspundere penală, îi necinsteşte rând pe rând şi fără pic de mustrare de cuget". Şi în acest caz, ca şi în *Pâlnia şi Stamate*, sau în alte texte ale lui Urmuz, raporturile erotice leagă – în mod bizar – „omul", de o făptură din altă specie. Cuplul erotic e alcătuit din fiinţe aparţinând unor regnuri diferite (omul cu sirena-pâlnie, cu viezuri, cu foca, cu găina etc.). Seducţia e practicată asupra unei făpturi având o anumită inocenţă. Cu viclenie, Ismail se pune la adăpost de orice răspundere juridică, atunci când necinsteşte fiinţe abia nubile. De fapt, chiar puritatea îi atrage pe aceşti seducători. Dacă sunt divinităţi, îi atrage omul cast, dacă sunt oameni îi atrage animalul inocent. Seducţia

e „necinstire", e poluare a unei purităţi. De altfel, cuplul Ismai-l şi Turnavitu (care, asemenea lui Cotadi şi Dragomir, Algazy şi Grummer, nu este de natură erotică, relaţiile de acest gen ale membrilor cuplului efectuându-se cu fiinţe „străine" perechii de „prieteni") este pervers în mai multe sensuri. Ismai-l cunoaşte voluptăţile exhibiţionismului, ale travestismului. Zadarnic îl fereşte tatăl său de „corupţia moravurilor". Evadând, el se travesteşte în femeie, îmbracă felurite rochii şi se expune „privirilor" (ca şi anonimul erou din *Plecarea în străinătate* care îşi arată mulţimii ciocul „mătăsos"). Turnavitu are şi el „urâtul obicei" de a profita de situaţia favorabilă care-i permite să pretindă solicitatorilor lui Ismail să-i „promită corespondenţă amoroasă, contrar ameninţă cu răsturnarea". Şi aici avem de-a face cu o siluire. Seducătorii, siluitorii inocenţei sunt „fără pic de mustrare de cuget".

Mai nuanţată e relaţia – în fond erotică – dintre-Emil Gayk şi „nepoată". Ca şi Ismail, el a crescut-o până când a ajuns la nubilitate. Dar când ea pretinde independenţa pe care după vârsta ei o merită („accesul la mare" înseamnă în acest caz libertatea erotică), unchiul încearcă să o violenteze: „... drept orice răspuns, sări brusc asupra ei şi o ciuguli de nenumărate ori..." Evident, agresiune erotică. „Ciugulitul" e echivalent în acest caz cu un viol (efectuat de unul care nu voia să „violeze neutralitatea"). Între actul erotic al eroilor lui Urmuz şi actul de a mânca există, după cum am văzut, o relaţie evidentă. Ismai-l îşi mănâncă viezurii, Gayk vrea să o „ciugulească" pe nepoată.

Coborând în bolgiile pe care le ocupă obsedaţii erotici ai lui Urmuz, observăm că raportul seducător-sedus apare sub specia împerecherilor monstruoase. Mitologia erotică urmuziană propune imagini ale unor perverse raporturi sexuale *cum brutis*. Bizare legături a căror bestialitate pare naturală, inocentă, eroilor înşişi. Nevasta anonimului din *Plecarea în străinătate* îl bănuieşte pe soţul ei că întreţine „legături de inimă" cu o focă. Eros bufon? Parodie a *paradei* amoroase? Da şi nu. Un anumit misoginism se degajează din aceste. texte. Schema relaţiei erotice e, în mod esenţial, aceea a omului care idealizează o femeie, pentru ca apoi, dezamăgit, să o alunge de pe piedestal. Femeia, pentru Urmuz, pare să nu fie niciodată, cu adevărat, *femeie*. Ea e fie „sirenă", Afrodită, fie „viezure \ ori o „pâlnie" genitală. Izgonit de Venera (pe care, de fapt, o dezamăgise), Fuchs se refugiază în templul sordid şi mercantil al profesionistelor amorului. Dar şi „slujitoarele plăcerii" îl izgonesc, ameninţându-l cu „eventuala

descărcare a supărării lor lichide".

l pentru eroii lui Urmuz, legătura erotică se soldează printr-un eşec, e sursa celor mai mari eşecuri. Nicio iubire nu triumfă asupra propriei a e corupţii interioare. Apărută din corupţie, dragostea descompune. Una î: \ Şi [r. e suferinţelor erotice e gelozia. Toţi eroii lui Urmuz care trăiesc soţ? rotol? amlor cunosc chinul geloziei. Stamate *e*. gelos pe Bufty, vit a", om muşi" *Mecarea în străinătate* e geloasă pe o focă; Turna –, le" „i roc-e 11" Ismail, Gayk nu-i îngăduie nepoatei sale libertatea ţâre1] ITlare" Eros duce la eşec sigur şi, în cele din urmă, la renuna la viaţa erotică. Stamate alungă pâlnia infidelă şi pe Bufty, în Nirvāṇa, se retrage spre infinitul mic, ca într-un fel de asceză autoanihi-latoare, o resorbţie în prenatal, în anteerotic. Ismail renunţă la viezuri, trăieşte ca un cadavru-viu. Gayk – o dată conflictul erotic încheiat – renunţă la a-şi mai „ciuguli" nepoata. Eroul anonim din *Plecarea în străinătate* – după ce îşi părăseşte soţia şi „foca" – se dezbracă în pielea goală, încearcă să ducă, singur, o viaţă ascetică. Goliciunea sa înseamnă o întoarcere simbolică la nenăscut. Fuchs, izgonit de Athena, „excomunicat" de slujitoarele plăcerii, „scârbit de oameni ca şi de zei, de amor ca şi de muze…", dispăru pentru totdeauna „în mijlocul naturii măreţe şi nemărginite".

Căderea în bolgiile eros-ului înseamnă aşadar corupţie a purităţii, pierdere a castităţii. Seduşi, prada demoniei erotice, fiinţele superioare – filosofi, artişti, spirite pure – cad într-o ruşinoasa robie după ce, mai întâi, simţind „divinii fiori ai dragostei", păreau transfiguraţi prin iubire. Despre Stamate, ni se spune că, sedus de sirena-pâlnie: „Se simţea acum mai bun, mai îngăduitor şi tulburarea ce o încerca la vederea acestei pâlnii îl făcea să se bucure şi totodată să sufere şi să plângă ca un copil…" Rară întâlnire a sublimului cu grotescul! Transfigurarea personajului e certă, dar ea e provocată – ironie! – de o biată pâlnie ruginită. Lecţie privind sublimitatea şi vanitatea amorului? Sau, mai curând, simplă ficţiune ambiguă proiectând asupra unui sentiment reificat luminile clar-obscure ale ironiei care pe toate le desacralizează.

Sado-masochism. Raporturile erotice din universul fictiv al lui Urmuz aparţin în acelaşi timp sferei libidinale şi sferei voinţei de putere. Imaginaţia scriitorului e vădit dominată de formele diverse ale violenţei. O obsesie sado-masochistă apare, ca o constantă, în naraţiunile sale. Ga în *Justine ou les malheurs de la vertu* a marchizului

de Sade, în textele urmuziene descoperi postulatul unei violenţe permanente în relaţiile dintre oameni (sau, mai general, făpturi). „Oamenii" lui Urmuz caută necontenit să-şi transgreseze limitele care-i despart, să spargă frontierele „celuilalt". Violentarea erotică e doar mecanismul acestei transgresiuni. Identitatea cu sine, limitele eului atrag agresiunea. Eros ca seducţie şi corupţie este în cele din urmă o violentare a eului. Ismail îşi *siluieşte* viezurii, Turnavitu îi *obligă* pe solicitanţi la corespondenţă amoroasă, Gayk sare asupra nepoatei pentru ca să o *ciugulească*.

Am văzut că Eros înseamnă, în lumea lui Urmuz, *conflict*, între eroul anonim din *Plecarea în străinătate* şi bătrâna sa soţie „roasă de viermele geloziei" se dă o adevărată luptă. „Ambiţioasă", „neputând suporta afrontul unui... refuz", soţia îl leagă „de umerii obrazului", îl târăşte „în mod barbar". Raportul erotic e un raport de forţă în care ambiţia, afronturile, brutalitatea joacă un rol de seamă. Tipică viziune sadică în *Ismail şi Turnavitu*. Sechestrarea, legarea, brutalizarea, uciderea în torturi, ca elemente ale erosului, amintesc imagini din lumea Go-morhei lui Şade. Ismai-l îi leagă pe viezuri, de sine, prin odgoane de vapor, pentru ca în timpul nopţii să-i consume. Violul e. prezentat printr" ° imagine bestială: Ismai-l „mănâncă" (viezurele) crud şi viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie". Natura înseamnăoare, crimă pentru Urmuz ca şi pentru Şade? „O Natură! – exclamă Juliette, eroina lui Şade din *Juliette ou Ies Prosperites du vice* – este aşadar necesară îndeplinirii planurilor tale această crimă..." – Uar violenţa sadică nu ajunge de cele mai multe ori până la crimă în universul urmuzian. De cele mai multe ori personajul sadic se mulţumeşte cu intimidarea, cu înfricoşarea victimei. Plăcerea lui Cotadi este aceea de a pune în nedumerire pe clienţii săi, „băgând în sperieţi pe cei mai slabi de înger", prin loviturile ce le dă, pe neaşteptate, cu muchia capacului de pian pe care-l are înşurubat în spate. Voluptate sadică exemplară: a surprinde, a speria printr-un şiretlic, cu ajutorul unei aparaturi. La fel procedează şi acolitul lui Cotadi, Dragomir care bănuieşte „cât de delicioasă trebuie să fie senzaţia artistică şi rafinată ce o urmăreşte prietenul său...", şi care îl secondează speriindu-i pe cei mai flegmatici, prin lungirea artificială a gâtului său. Eroul e un jouisseur. Toţi eroii lui Urmuz au asemenea apetituri de un rafinament pervers... Acelaşi Cotadi cunoaşte o altă voluptate, aceea de „a-şi lipi cu gumă-arabică diferiţi nasturi şi insecte

moarte pe pieliţa fină şi catifelată a guşii sale…" Perversiunile sunt cele ale unor esteţi hiperrafinaţi. Dar barbaria mâncătorilor de viezuri e aproape de rafinamentul jouisseur-ilor.

Ca şi cuplul Cotadi-Dragomir, asociaţii Algazy-Grummer se complac în atacuri sadice. De fapt, Grummer – cel cu ciocul de lemn aromatic – e perversul care „prin tot felul de manopere" îl determină pe Algazy să părăsească magazinul, apoi ca şi Cotadi îşi atrage victimele, „insinuant" şi „pe nesimţite" în discuţii cu caracter gratuit – mai ales sport şi literatură, în sfârşit, „când îi vine bine, te plesneşte de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere". Toate aceste violenţe sadice ale eroilor lui Urmuz nu sunt lipsite de o anumită doză de „copilărie". Ştim că şotiile infantile sunt adeseori foarte brutale, iar raportul călău-victimă există, bine marcat, în lumea copiilor.

O nu mai puţin importantă componentă sado-masochistă a fantasmagoriei urmuziene este sechestrarea eroilor. Eroinele lui Şade sunt mari sechestrate, iar Masoch se constituie pe sine prizonierul călăului adorat. Or, „întreaga familie Stamate" e legată de un ţăruş. Jur-împrejurul lor e luxul „interiorului turc", al „salonului somptuos". Stamate zace (nu tot timpul!) în „subtpământă" legat de ţăruşul familiar. Ismail sechestrează viezuri. El însuşi e sechestrat de tatăl său care-l ţine în pod închis într-un borcan. Căci sadicul e brutalizat la rândul său de un alt sadic.

Eroii lui Urmuz (Stamate, Ismail, personajul anonim din *Plecarea în străinătate* etc.) cunosc prea bine chinul masochist al acelora care se torturează pentru a se pedepsi de culpe imaginare ori neştiute. Cotadi poartă o îmbrăcăminte de sită – ca asceţii – direct pe piele. Eroul din *Plecarea în străinătate* se dezbracă la piele şi rămâne – tot ca cei ce ispăşesc o vină – încins cu o funie de tei.

Vina neştiută. Nu întâlnim la eroii lui Urmuz o obsesie kaf-kiană a vinovăţiei. Vina morală presupunând o conştiinţă lucidă, deci o răspundere, nu există în acest univers fictiv, de loc moral.

Dacă nu sunt conştienţi (cu rare excepţii) de valoarea etică a actelor lor (deci şi de nonvaloare) eroii lui Urmuz nu sunt nici morali nici imorali. Ei sunt taraţi însă, atinşi, roşi de un rău primordial, în făptura fiecăruia e înscrisă câte o monstruozitate. Sadismul, aplecarea spre violenţă, spre crimă, pot fi observate la aproape toţi. Atinşi de o bizară *moral insanity*, ei sunt afectaţi în destinul lor de o vinovăţie

neştiută nici de ei. Vom aminti câteva din aceste fiinţe care sunt culpabile, fără să o ştie, şi sunt pedepsite ca atare.

Bufty e vinovat faţă de tatăl său şi pedepsit prin alungare în „Nirvăna. Mai vinovat, însă, decât fiul este Stamate, tatăl, care s-a părăsit, s-a trădat pe sine, lăsându-se pradă seducţiei. Pedeapsa – dispariţia reptată în infinitul mic – urmează. Ismail, vinovat de seducerea şi uciderea viezurilor, e pedepsit prin pierderea rochiilor îndrăgite şi prin ea era într-o stare de cadavru-viu. Turnavitu vinovat şi el, faţă de apinul său se sinucide. Gayk vinovat de a-şi fi „ciugulit" nepoata.

Şi aceasta vinovată faţă de el, se epuizează într-un război absurd.

Eroii din *Plecarea în străinătate* sunt mai conştienţi decât alţii: bărbatul de îndatoririle sale de tată, soţia de îndatoririle ei faţă de soţ. Conflictul dintre ei se soldează prin ruptură, prin „dezgust de viaţă". Cotadi şi Dragomir, Algazy şi Grummer, cupluri de sadici, se consumă până în cele din urmă între ei. În sfârşit, Fuchs e pedepsit pentru culpa sa faţă de zeiţa Venera.

Pedeapsa pentru vinovăţia omului este moartea. Cum apare la Urmuz chipul morţii?

Binele, Răul şi Suferinţa. Problema Binelui şi Râului a fost una dintre cele care par să-l fi frământat pe magistratul-scriitor. În caietele sale în care-şi nota reflexii dispuse pe categorii („Despre femei", „Despre religie", „Despre evrei", „Despre muzică" – după cum îşi aminteşte Saşa Pană), notele privitoare la religie, la raportul dintre bine şi rău au ocupat, se pare, un loc însemnat. Dar, din însemnările care s-au păstrat, observăm că preocuparea lui Urmuz nu privea atât Binele şi Răul moral cât problema teodiceei, adică a contradicţiei între credinţa într-un Dumnezeu atotputernic şi bun, şi existenţa răului şi nedreptăţii în lume. Într-o notă îşi propune să dezvolte, printre altele, „principiul unui Dumnezeu al binelui şi unul al răului". Dedublarea divinităţilor ar implica o adeziune la un fel de credinţă maniheistă. Urmuz nu poate suporta ideea ca Răul să fie atribuit unui Dumnezeu al Binelui, într-o altă notă a sa, iată cum pune el problema teodiceei: „Atribuind şi răul aceluiaşi Dumnezeu căruia n atribuim şi binele (), nu facem decât să compromitem şi să slăbim încrederea noastră în puterea binelui. Nimeni nu e sigur că fiinţa care ne-a dat binele ne-a dat şi răul () însă toţi atribuim şi răul aceleiaşi fiinţe". Evident, Urmuz e

tulburat în credinţa („încrederea”) în Dumnezeu, în Providenţă, în „puterea binelui”. El vădeşte o înclinaţie spre maniheism atunci când consideră că nu putem atribui Răul aceluiaşi Dumnezeu în care vedem originea Binelui, în niciun caz, n-ar fi aderat la teza augustiniană – contrară maniheismului – după care numai Binele e originar, Răul neavând substanţă. Dimpotrivă, pentru Urmuz numai Răul este activ în lume. Binele e pasiv. Iată o altă însemnare a sa, în acest sens: „În lume, răul e activ, binele e pasiv. Natura însă a dat omului putinţa să aleagă binele de rău şi să (*un cuvânt indescifrabil*) binele de rău (*un cuvânt indescifrabil*) puterea binelui. Nu ştim ce în viaţa (*ultimele* două *vocabule şterse*) după moarte dar e sigur că lumea noastră nu poate fi ultimul cuvânt al creaţiunii, e deci o stare de tranziţie. E o stare prin care se încearcă credinţa noastră în puterea acestui bine. Când are această putere e cel câştigat căci… în lumea viitoare binele poate fi activ iar răul pasiv”. A cunoscut, oare, Urmuz *Teodiceea* lui Leibniz (*Essais de Theodicee sur le bonte de Dieu, la Liberté de l’homme et l’origine du mal*), încercarea de a justifica bunătatea lui Dumnezeu împotriva argumentelor derivate din existenţa răului *it*\ lume? Un anumit pesimism apare în însemnarea de mai sus („*Răul e activ*”). Compensat printr-un optimism în ce priveşte o restabilire transcendentă („în lumea viitoare”) a supremaţiei Binelui? „Paginile bizare” nu manifestă o credinţă într-o asemenea lume (cu excepţia lui Cotadi care-şi pregăteşte lăcaşul de veci şi „candela după obiceiul creştinesc”). Viaţa e „o stare de tranziţie”. Răul, având rostul unei „încercan”, este activ, e legat aşadar de un principiu al răului, de o luptă între Bine şi Rău, în care omul e „încercat”. Esenţială e însă „inăr5 ea noastră în puterea binelui”. Totuşi, raportul dintre Bine şi Kau e destul de echivoc, cum reiese dintr-o altă însemnare a lui rmuz: „Sunt rele cari nu sunt de cât forme ale binelui şi sunt încă 51 mai multe bunuri (?…) cari nu sunt de cât forme ale răului”. De această relativitate a Binelui şi Răului, de această apartenenţă a formelor Binelui la principiul Răului şi invers, ţine echivocul moral al eroilor din literatura lui Urmuz.

Dar Urmuz nu e doar gânditorul care cugetă *în abstracta* la problemele binelui şi răului metafizic, la Teodicee. îl vedem preocupându-se de activarea Binelui, pornind de la constatarea pasivităţii Binelui şi a reprezentanţilor săi. Are o reflecţie de moralist, într-o înştiinţare, notată cu cifra 578, din caietul său de Cugetări: „Până

când aceşti oameni, care-şi zic buni şi nobili, vor continua cu pasivitatea lor faţă de prostia şi răutatea pe care – de silă să nu se murdărească – se feresc să o as-vârle?! (Oare) dacă ai ştiut să ocoleşti şi să-ţi astupi nasul, înseamnă că murdăria nu poate continua să crească şi să miroasă mai rău?!... Şi atunci numai energia de a avea silă şi inteligenţa de a şti să ocoleşti vor fi de ajuns să facă ca răutatea şi prostia să devină mai puţin active decât sunt, iar bunătatea şi înţelepciunea mai puţin pasive?..." Izolarea aristocratică a celor „buni şi nobili", fariseismul celui care condamnă răul de care – dintr-un puritanism fals – nu vrea să se atingă, <sunt condamnate. Magistratul Urmuz este adeptul iniţiativei în lupta pentru promovarea, pentru activarea Binelui. Observăm că pesimistul care considera Binele pasiv şi atribuia „activitatea" doar Răului, obsedatul „murdăriei", al „răutăţii şi prostiei", credea într-o posibilitate a *intervenţiei*, într-o activizare posibilă a „bunătăţii şi înţelepciunii".

Intervenţia e necesară pentru că Răul nu este doar o entitate metafizică ori o nonvaloare etică ci o *prezenţă* activă sub forma suferinţei. În punctele pe care şi le propune, o dată, să le dezvolte, pe lângă principiul unui Dumnezeu al binelui şi altul al răului, Urmuz notează: „suferinţele femeilor şi situaţia prostituatelor". Altă dată, vorbind despre suferinţă, notează că: „Sunt cazuri când Dumnezeu nu te poate ajuta decât dându-ţi mereu suferinţa". Deci, „puterea lui Dumnezeu", e limitată; suferinţa pe care ţi-o dă e o încercare. Suferinţa e meritorie. E multă suferinţă în textele urmuziene. Răul e, într-adevăr, *activ* în acest univers fictiv, iar Binele e pasiv. Magistrat care suporta greu obligaţia de a *judeca* (după cum s-a ferit, îngrozit, de a lua parte la disecţii, la ciopârţirea medicală a corpului omenesc), Urmuz îşi supune eroii la multe şi felurite torturi. Ei suferă, dar nu se „mântuie" prin suferinţă. Nu există nici suferinţă tragică în lumea sa. Eroii pier, se consumă, se sfârşesc minaţi în genere de o stranie sfârşeală, dar nu pier ca eroii în urma unei catastrofe tragice.

Cadavrul-viu. Sinuciderea a fost, fără îndoială, o obsesiecarea. subminat lent economia psihică a lui Dem. Demetrescu-Buzău. „Paginile bizare" ar putea să constituie un argument în dovedirea *durabilităţii* acestei obsesii. Aproape toţi eroii lui Urmuz îşi pun, într-un fel sau altul, capăt vieţii. Un sfârşit straniu, care nu e decât rareori unul crâncen. Făpturile urmuziene cedează, în cele din urmă, unei sfârşeli. Moartea lor nu este tragică ci, mai curând, o stare de

sfârşeală. Aceste personaje *a căror viaţă* se petrece undeva la limita umanului, sfârşesc prin a deveni un fel de *Cadavre-vii*, pendulând la limita dintre viaţă şi moarte.

Dar, chiar dacă nu aleg o moarte violentă, eroii lui Urmuz se sinucid. Ne amintim cuvintele cu care se deschide *Mitul lui Sisif* – eseul lui Camus despre absurd: „nu există decât o problemă filosofică cu adevărat serioasă: sinuciderea. A judeca dacă viaţa merită sau nu S% «trfiră înseamnă a răspunde la întrebarea fundamentală a filo-soţiei. Sinuciderea implică o absenţă a oricărei raţiuni de a fi, pierderea nearei iluzii, într-o lume absurdă, insul se simte un străin, un exilat, vorba, în acest caz, tot după Camus, de „un divorţ între om şi viaţa mijlocul naturii măreţe şi nemărginite". Toţi aceşti sinucigaşi, aceste făpturi căzute în decrepitudine ajung în starea de *cadavru-viu* în urma unei dezamăgiri, deprimări, a unui plictis grav, pricinuit de oameni şi de tot ce e în univers. Astfel, ca Fuchs, care piere „scârbit de oameni ca şi de zei, de amor ca şi de Muze…"

Sunt însă şi excepţii: eroi care mor, ca şi eroi care supravieţuiesc, fără să devină cadavre-vii. Cei care mor cu adevărat sunt Algazy şi Grummer. Moarte care e o consumare reciprocă, nu o sinucidere, între cei doi membri ai cuplului e parcă o întrecere în a se devora. Grummer devorează literatura. Algazy „drept compensaţie" mănâncă „băşica cenuşie de cauciuc" a lui Grummer. O luptă teribilă se încinge între ei. „Înfometaţi şi nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite şi sub pretext că se gustă numai pentru a se completa şi cunoaşte mai bine, începură să se muşte cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la os… Algazy termină mai întâi…" Din cei doi „mari eroi" n-a rămas decât grătarul cu sârmă ghimpată al lui Algazy şi binemirositorul plisc de lemn al lui Grummer. Lupta, apoi întredevorarea celor doi, porneşte de la o înverşunată sete de comunicare. Cei doi vor să se *completeze* şi să se *cunoască* mai bine. Într-un cuvânt vor să se *unifice*. Lupta nocturna pe vârful muntelui are alura unei misterioase compenetrări. Firește, nimic mai grotesc decât această anulare reciprocă. Asemenea şarpelui care-şi muşcă coada şi se devorează pe sine, cei doi „se muşcă cu furie" până ce se consumă. Şarpele e simbolul eternităţii, lupta absurdă a celor doi e o parabolă a neantului. Absurditatea unei asemenea reduceri la nihil

(asemănătoare în imposibilitate cu reducţia lui Stamate) este aceea că nu se termină de fapt niciodată, în zadar „Algazy termină mai întâi".

Pentru ca ambii să ajungă la zero, trebuie ca şi Grummer să mai poată muşca o dată ş.a.m.d.

Faţă de toate aceste sinucideri şi consumări avem cazul unui erou (în *După furtuna*) care nu moare, ci dispare cu soţia lui – găină! – pentru a începe o viaţă nouă. De asemenea, Emil Gayk supravieţuieşte – paradoxal – unui război sângeros, dus pe un front de şapte sute de kilometri împotriva nepoatei sale. Căci în lumea răsturnată a lui Urmuz, dacă negustorii şi funcţionarii se sinucid şi pier în lupte uriaşe, războiul cel mai sângeros nu-şi consumă unicii beligeranţi.

Omul şi transcendenţa vidă. „Dincolo" nu este nimic sau, mai exact, este Nimicul. Dincolo e „Nirvāṇa", e „infinitul mic", e locul descompunerii, al eternei inerţii, e Neantul. Omul care aruncă cu cocoloaşe în „Nirvāṇa", care se grăbeşte spre „capul misterios" al canalului său subpământean pentru a putea pătrunde şi dispărea în „infinitul" mic, cunoaşte o transcendere posibilă, crede într-o transcendenţă?

„La început – ziseră toţi comesenii laolaltă – nu este adevărat ca: Cuvântul a fost la Dumnezeu şi că Dumnezeu a fost cuvântul". Astfel începe acel apolog bizar al lui Urmuz, *Puţină metafizică şi astronomie*. Vorbesc, aşadar, între ei, *iniţiaţii*. Ei sunt „comeseni", participanţi la un banchet al intelectului; fac parte din aristocraţia cugetului, sunt aleşii, chemaţii, oaspeţii Spiritului. Dar, ambiguitate grotescă, ei sunt în acelaşi timp nişte cheflii, neserioşi, benchetuitori, care aruncă, la masă, vorbe frivole, în legătură cu grave probleme metafizice, teologice şi ştiinţifice. De aici ambi-K ăâritea apoi°§ului-Comesenii discută pe marginea unui cunoscut text biblic: „La început era Cuvântul şi Cuvântul era la Dumnezeu şi Dumnezeu era „Cuvântul" (Ioan, I, 1). Afirmaţia scripturară e *străpunsă* prin negaţia parodică. Nu Cuvântul sacru, Logosul a fost la început. „La început afirmară ei (comesenii) cu tărie – mai înainte de a fi fost orice cuvânt a fost diabetul surdo-mut, căci nu este probabil ca materia cosmică, astrele să fi învăţat chiar de la început a grăi ceva…" Raţionament absurd, răsturnare ironică prin grotesc a tezei teologic-metafizice, 1 Logosului primordial. Textul Genezei devine pretextul unei bufonerii; „toţi comesenii" cad de acord asupra înlocuirii mitului evanghelic printr-o supoziţie pseudoştiinţifică. Dar. şi aceasta e prezentată ironic. O cosmogonie

hazlie e expusă în câteva cuvinte. Corpii cereşti n-au fost nici creaţi, nici necreaţi; sâni „copii ai nimănui, le. şi-ţi din calcule reuşite sau greşite şi cu chiu cu vai…" O ipoteză ubucscă e dezvoltată de „comesenii" care vorbesc despre institutul „Maternitatea cerească", de „lapte contrafăcut cu apă gazoasă de lăptăresele Căii lactee". Dar, din toate aceste supoziţii umoristice ale conclavului de înţelepţi, una singură are importanţă. Este acea ahrmare a in*teresului c*orpilor cereşti de a se învârti. O interpretare de mahala a cosmogonici: totul se face cu o *i*ntenţii" „cât de mică de procopscală".

Cerul e vid, corpii cereşti se învârt cătitând să se procopsească. E adevărat că „plebea ideologică naivă" care aşteaptă rezultatul conciliului, în curte, protestează: „Cum., interese meschine, egoiste, la corpii cereşti?"

Apologul „metafizic" este o negare ironică a oricărei transcendenţe. Xici Dumnezeu, nici vreo altă entitate transcendentă nu populează cerul, nu acţionează. Transcendenţă vida. care nu e doar inexistenţă ci neant care absoarbe, un teribil gol care acţionează ca un sorb n universul urmuzian.

Cum ar putea fi „atinsă" transcendenţa? E posibilă transcenderea? în *Puţină metafizică n astronomie* se pune problema acelui prim-motor (*primum movens* al filosofiei şi teologiei), care *3*. animat totul. „În ade> var, cine a putut mai întâi obliga materia şi forţa cosmică să fie ceva „lumea aceasta: creierul omiuui. ivietarizic vorumu, meninaica icw verului şi argumentaţia din *Puţină metafizică şi astronomie* exprir aceeaşi idee: Dumnezeu nu există, căci eu pot să nu exist prin mine când ele însele, la rândul lor, desfiinţându-se, dându-şi demisia, ar putea oricând obliga pe acel «cine» să nu fie nimic?!…" Iată, într-adevăr o problemă cvasâmetafizică. Existenţa e ameninţată de neant. Neantizarea lucrurilor porneşte chiar din ele: existenţa îşi poate da „demisia". Dar (ca un fel de argument ontologic întors pe dos) dacă lucrurile se pot autoanihila înseamnă că ele îl pot obliga pe Dumnezeu să nu mai fie. Cel care se autodeshinţează s-a putut înfiinţa pe sine, şi n-a avut nevoie de un creator. Nu este, oare, în această negare a transcendenţei, a absolutului, prin posibilitatea relativului, a părţii, a contingentului de a se nimici pe sine un gând înrudit cu acela – atât de grav-prevestitor al lui L rmuz – pe care l-a notat într-o zi – din iulie 1914 – în caietul sau? Revolverului aproape de sinucidere: „Suveran al lumii, trebuie să mă închin ţie, căci iară un creier care s-o ceară,

Divinitatea nu mai poate avea rost; iar tu eşti cel care poţi dispune cum vrei de acel creier! Tu eşti zeul cel mai puternic!…" închinare sumbră, de o demonică întunecime. Kirilov, în *Posedaţii* lui Dostoievski afirma sinuciderea metodică, pentru a deveni Dumnezeu. Cel mai sumbru umor urmuzian (umoarea cea mai neagră) îl fac să se închine uneltei tehnice, idol teribil, ridicol, care luându-i viaţa, dispune de ceea ce e mai înalt în lumea aceasta: creierul omului. Metafizic vorbind, închinarea revolexprimă însumi. Iar materia, corpii cereşti, deci natura, ori revolverul, deci instrumentul artificial, tehnic, pare să comporte atributul divinităţii, căci poate desfiinţa şi se poate desfiinţa.

— \u este absurdă căutarea vreunei cauze a cauzelor? Nu este de Şarta întreaga căutare metafizică? într-o reflexie a sa (notată cu cifra 379 în caietul său de însemnări) Urmuz observa: „În zadar se tot încarcă unii să măsoare cu unitatea de măsură a cunoştinţei şi gândirei drumul către prima cauză a lucrurilor, să afle ultimul adevăr, cum se spune". De ce e zadarnică o asemenea încercare? Pentru că nu avem în realitate o unicitate a cauzei ci o multiplicitate a cauzelor şi efectelor. Iată un text revelator în *Puţină metafizică şi astronomie*: „care e rostul să ţii morţiş să descoperi vreo cauză, şi încă numai una singură şi cea dintâi, când toate cauzele din nenorocire sunt şi efecte şi dau din ele efecte îndrăcit de multiple şi de încâlcite". În *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus descoperea trei personaje ale „dramei absurde": iraţionalitatea lumii, nostalgia raţiunii umane care tinde spre cuprinderea lumii şi absurdul care e divorţul dintre raţiune şi iraţionalitate. Mult înaintea lui Camus, Urmuz constată acest divorţ dar nu construieşte o ideologie a absurdului, ci se mulţumeşte cu o simplă *zeflemea*. Dacă „forţa primordială, cauza cauzelor, nu poate fi niciodată atinsă, descoperită" prin raţiune, înseamnă că ea nu există. Poate, într-adevăr, ea ar trebui învăluită, surprinsă printr-un şiretlic al raţiunii („nimeni nu s-a încercat să o învăluie, pentru clipa de faţă, să o prindă măcar o dată pe flanc?"). Ca şi Camus (care propune o etică absurdă a *cantităţii*), Urmuz denunţă absurditatea unei ipotetice forţe iniţiale, cauze generatoare, Fiinţe supreme, prin faptul că ea „ţine cu atâta încăpăţânate să dea din ea numai multiplicitate; are setea mulţimilor, a încâlcelii şi a contradicţiei; îi trebuie multe milioane de oameni, de muşte, de bureţi, de jivine, de astre, şi aceasta încă cu preţul suferinţelor lor. îi trebuie şi «peştele-cufăr», şi «peştele fierăstrău» şi are setea numărului, a distanţelor şi iuţelilor mari, fără

rost şi necesitate…". În faţa raţiunii umane, contradicţiile, iraţionalitatea lumii, „încâlceala" ei e o dovadă a absurdităţii esenţiale a oricărei transcendenţe. Urmuz întemeiază pe absurditatea lumii („fără rost şi necesitate") agnosticismul său. Omul e confruntat cu o lume plină de multiplicitate şi cu o transcendenţă vidă. A căuta să afli prin raţiunea umană dacă Dumnezeu există ori nu există e o absurditate: „Chestiunea de a şti dacă ipoteza aşa-zisei existenţe sau neexistenţe a unui Dumnezeu este conformă cu adevărul, este un nonsens" (*Puţină metafizică şi astronomie*).

Esenţă eternă, lucru în sine… mofturi metafizice, ar spune Caragiale. Urmuz, vădit atras (eroii săi sunt o dovadă) de asemenea filosofeme, le neagă ironic, în ficţiunile sale. Pe masa lui Stamate, „bazată pe calcule şi posibilităţi", e un vas ce conţine esenţa eternă a lucrului în sine. Acelaşi Stamate, evident un contemplativ, o fire speculativă, comunică prin tub cu „Auto-Kosmosul infinit şi inutil". Să notăm această *inutilitate* care e echivalentul multiplicităţii universale din *Puţină metafizică şi astronomie*, care e „fără post şi necesitate". Familia Stamate priveşte de altfel „cu binoclul" în vid, în „Nirvāṇa".

Dar în nota amintită, 579, din caietul său, Urmuz înclină să acorde credinţei, un credit, fie şi pur psihologic: „Credinţa formează în sufletul omenesc un substrat aparte şi cel mai fundamental. Ea e de o esenţă superioară gândirii cu purul ei adevăr şi planează d'asupra convingerilor căci nici examenul lor nu are nevoie pentru a exista". Aderă oare Urmuz la un fideism? Ficţiunile sale – căci ele ne interesează înainte de toate – ne prezintă un univers desacralizat, în care doar vagi urme ale Sacrului au mai rămas – ca icoane şterse pe pereţii unei biserici în ruina – o lume a lui Dumnezeu cel mort.

„Desacralizarea. Orice transcendenţă fiind eliminată din lumea p1/ HfmAuz>. formele Sacrului rămân golite de orice substanţă sau sens. jrAarru" n ici-colo – personaje, obiceiuri, gesturi de un trist ridicol – «idicând o ordine arhaică dispărută.

vî! «mate cutreieră bisericile, făcând „instantanee de pe sfinţii mai înin a Ei are – se vede – o predilecţie pentru imaginile sacre pentru personajele ce au vreo contingenţă cu sacramentele. Ca şi sfinţii „mai în vârstă" care-l atrag, tot astfel în salonul său, în straniul vas ce conţine „esenţa eternă a lucrului în sine", mai e – alături de un căţel de usturoi – şi „o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ţinând în mână o sintaxă şi… 20 de bani bacşiş…" Popa ţine probabil, în mână, o

sintaxă latină – de vreme ce e din Ardeal. Fapt e, că slujitorii cultului nu se bucură de simpatia lui Urmuz, care-l pune pe unul din eroii săi (în *Plecarea în străinătate*) să arunce un „arhiereu" într-o „cristelniţă de var". Blasfemie la adresa botezului: în cristelniţă, pe lângă arhiereu, mai sunt azvârliţi nişte argaţi şi trei impiegaţi.

Desacralizarea a afectat (cum am văzut în paragraful despre *Bol-giile eresului*) întregul tărâm al miticului. Olimpul e dezafectat, intrat în decădere. Muzele ştiu prea bine că se trăieşte amurgul zeilor. De altfel, în *Emil Gayk*, personajul neutral se inspiră în „ora sa liberă" de la „muze în bocanci". Zânele mării, sirena preschimbată în pâlnie, slujitoarele decăzute ale Afroditei sunt reprezentante ale unui eros divin desacralizat.

Desigur, mai rămân o sumedenie de rituri absurde, golite de sens, superstiţii ale unei lumi barbare despre care vom vorbi în paragraful următor. Dar mai sunt gesturi amintind o lume a credinţei. Gesturi care, dat fiind lipsa credinţei însăşi, sunt groteşti. Eroul din *Plecarea în străinătate* se furişează, „neobservat de nimeni" într-o cameră scundă din fundul curţii, „trecând la religiunea mozaica". Convertire bufonă a un! i personaj care azvârle în cristelniţă arhiereul şi, în cele din urmă, mimiiu-lepădarea de sine şi mortificarea asceţilor creştini, „se dezbracă în pielea goală, rămânând încins numai cu o funie de tei". Asceză inutila, insul neavând altceva mai bun de făcut decât să alerge cu trăsura în oraşul vecin unde se înscrie în barou. Este oare călătoria la aceşti eroi pe care-i ştim pasionaţi ai peregrinărilor, un substitut de transcendere.

Neputându-se depăşi pe sine, închişi ca într-o carapace în „individualitatea" lor, ei încearcă să fugă de sine. În zadar. După cum călătoria acestui fals *homo viator* se soldează cu un eşec, tot astfel încercarea sa de a se transcende.

Sacrul e uneori recunoscut… şi slujit, „după obiceiul creştinesc". Dar şi într-un asemenea caz, Urmuz transformă sacramentul într-un sacrilegiu, sau, mai exact, într-o farsă sacramentală. Cotadi face o întreagă speculaţie pe untdelemnul care picură din părul amicului său Dragomir, pentru ca din livezile de măslini ce vor creşte pe mormântul său, urmaşii să recolteze „untdelemn gratuit spre a întreţine candela după obiceiul creştinesc".

Religia e de altfel asociată cu moartea. Transcendentul (sub formele sale desacralizate: „Nirvāṇa", „infinitul mic" etc.) neagă omul, îl

ucide. Reprezentanţii divinului pe pământ sunt destinaţi slujirii morţii şi ridicolului – ca acel popă ardelenesc. Răspunsul omului la această transcendenţă negatoare e negarea şi desacralizarea formelor ei pe pământ.

Totuşi rituri şi ceremonii. Cu tot procesul înaintat de desacra-iizare sau, poate, tocmai datorită lui, în acest mic univers din care divinul a fost izgonit, abundă riturile, ceremoniile de tot felul. Ca într-un templu mort în care credinţa nu mai zugrăveşte icoanele pe pereţi, dar icoanele tot mai subzistă şi rari trecători mai repetă gesturi consacrate ale unor culte de mult moarte, tot astfel în mica lume a lui Urmuz erpu repetă unele gesturi rituale, săvârşesc acte fără sens, participă la mici ceremonii absurde.

ut r*J de jDropiţiere şi de purificare este cel pe care Stamate se simte° iar S! H săvârşească în clipa în care i se oferă Pâlnia şi înainte de a° lua în posesiune. Ritualul începe printr-o exorcizare a pâlniei („azvârli… de câteva ori cu ţărână asupra pâlniei"), apoi – asemenea celor care intrau în călugărie – Stamate mănâncă o mâncare de post („se ospăta cu puţină fiertură de ştevie"), şi tot ca în ritualul îmbrăcării rasei monahale, ori în alte ceremonii sacre „se aruncă… cu faţa la pământ, rămânând astfel în nesimţire timp de opt zile libere…" Ritualul se revelează acum a nu mai fi purificator-exorcistic, ci juridic, într-adevăr, Stamate socoate că cele opt zile de post şi stare „în nesimţire" sunt – „după procedura civilă" – termenul necesar „pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului". Un întreg ritual religios, juridic şi de iniţiere erotică. Evident, ritual perfect absurd dat fiind obiectul veneraţiei (o biată pâlnie ruginită). Toată. asceza preliminară a castului Stamate este o parodie a posturilor, după cum supunerea la preceptele „procedurii civile" este o ironie a grefierului-scriitor la adresa Justiţiei.

Personajele lui Urmuz se supun adeseori unor rituri misterioase, legate ori nu de anumite sărbători, acte de supunere ale servului faţă de stăpânul său. Ismail iese şi se agaţă de grinzi pe la binale, „în ziua în care se serbează tencuitul". Acest act bizar e săvârşit (ca orice rit) într-o îmbrăcăminte adecvată. Ismail se travesteşte îmbrăcând, cu această ocazie, diverse rochii „de gală" făcute din „stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii". De altfel, Ismail e mare amator de asemenea ceremonii. El îi obligă pe solicitatorii săi să-l aştepte clocind „subt un abat-jour enorm"; lui Turnavitu, prietenul şi

servitorul său, îi pretinde să-i iasă în cale în fiecare dimineaţă în strada Arionoaiej, pe unde se plimbă cu viezurele său, să se dedea la o întreagă manevraj călcarea viezurelui pe coadă, mii de scuze şi, mai ales, să-l „măgulească pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de răpită". Fireşte un rit de bun augur, un fel de sorcovire matinală, dar în acelaşi timp rit de supunere, de recunoaştere a autorităţii superioare. Tot pentru a-i face pe plac lui Ismail, Turnavitu împlineşte o dată pe an un alt rit bizar: ia o formă de bidon (modificarea formei, a veşmântului, gesturile stereotipe, nefireşti, repetate la intervale fixe, având un sens abscons constituie un rit), călătoreşte departe apoi ajungând într-un port, spânzură o şopârlă de Căpitănia portului şi se reîntoarce în patrie. Rit absurd, de propiţiere a lui Ismail, stăpânul, divinitatea tiranică. Toate riturile presupun, de altfel, un fidel care săvârşeşte ritul şi un stăpân, o autoritate supremă pentru care se săvârşeşte. Autoritatea, stăpânul e un fel de substitut de divinitate care trebuie îmblânzită prin asemenea acte fără sens. Înainte de sinuciderea lui Turnavitu, el efectuează din nou un gest cvasiritual absurd, având de grijă „să îşi scoată cei patru dinţi canini din gură…"

Gesturile lui Emil Gayk constituie şi ele echivalentul unor gesturi rituale. Prin repetiţie ele devin stereotipe, ţin de „caracterul" personajului, de esenţa sa. Gayk, pacifistul, e „singurul civil care poartă pe umărul drept un susţinător de armă" şi „doarme numai în frac şi mănuşi albe", cu o mitralieră sub perină. Ritualul său ţine de natura sa: e unânot zilnic în apele teritoriale, într-o anumită direcţie, pentru a nu călca neutralitatea. Costumaţia, acţiunea au un sens demonstrativ (ca orice rit) şi caută îmblânzirea obscurelor forţe adverse.

Un alt amator de rituri, gesturi convenţionale şi ceremonii năstruşnice e eroul din *Plecarea în străinătate*, înainte de a pleca (de fapt cum ştim, nu va pleca), personajul împlineşte ceremonii, execută convenţii. 3. converteşt5 mai târziu, la „religiunea mozaică" şi – întrucât se pare că-i plac ceremoniile – serbările de familie – doreşte să-şi serbeze nunta de argint, în jurul său are vase rituale („o cristelniţă"); săvârşeşte acte spectaculos rituale, precum acea finală despuiere şi încingere cu o funie de tei. Să notăm repetarea (în descrierea actelor sale) a cifrei ritual sacrale: trei. Aruncă în cristelniţa de var *trei* impiegaţi definitivi declasa *treia*. Ca să poată linişti mulţimea, îşi ciunti *trei* degete de la mina stângă, apoi se sui pe un scaun de cizmărie cu *trei* picioare…

Dacă adăugăm la aceste acte regularitatea cvasirituală a unor fenomene, repetiţia însăşi având un caracter ritual (de ex. felul în care Co-tadi se transfigurează de două ori pe an, la solstiţiu, cum lui Turnavitu i se dă un tain special „în fiecare duminică şi sărbători bisericeşti", cum Cotadi se îngrijeşte de întreţinerea candelei de pe mormântul său, „după obiceiul creştinesc" etc.) înţelegem că riturile constituiau un motiv obsedant al fanteziei urmuziene. Este, oare, o relaţie între această obsesie şi lumea Legii, a formulelor-şablon, a convenţiilor juridice cu care Dem. Demetrescu-Buzău grefier al Curţii de Casaţie era atât de obişnuit? în afara parodiei formulelor juridice (asupra cărora vom reveni), parodia riturilor indică procesul de desacralizare deschis de autorul „Paginilor bizare", Religiei, Legii şi Artei.

Drama familiară. Urmuz era ceea ce se cheamă un fiu bun şi ascultător. Scrisorile sale care s-au păstrat sunt o mărturie a atenţiei sale faţă de toţi membrii familiei. După Eliza Vorvoreanu, sora lui, nutrea o admiraţie neţărmurită pentru tatăl său. Relaţia cu tatăl este hotărâtoare pentru destinul său. O relaţie despre care ştim prea puţine lucruri, dar care, în linii mari aminteşte raporturile lui Franz Kafka cu tatăl. Acelaşi cap autoritar al unei familii burgheze, unite; aceeaşi dorinţă a tatălui de a-şi căpătui fiul, de a-l vedea exercitând o meserie lucrativă; aceeaşi adversitate a tatălui împotriva înclinaţiilor artistice ale fiului; aceeaşi supunere a fiului prea docil în faţa tatălui autoritar; aceeaşi revoltă secretă, întortocheată, sublimată în ficţiuni.

Căci fără îndoială, imaginea Familiei şi îndeosebi a Tatălui, în universul urmuzian, pare determinată de o revoltă care caută o compensare. Dar nu ne interesează decât într-o mică măsură psihologia genetică a ficţiunilor lui Urmuz. Revelatoare pentru esenţa operei sale este relaţia internă a figurilor şi formelor din acest univers fictiv.!"

O imagine feroce a „bucuriei comune" la care participă o familie este aceea a clanului burghez din *Pâlnia şi Stamate*. Sus, apartamentul somptuos, saloanele de primire, jos, în încăperea cea mai „scundă, cu pământ pe jos", în „subtpământă", „se află legată întreaga familie Stamate" de un ţăruş, împărţirea în două etaje – deasupra pământului şi sub pământ – e o metaforă a dublei feţe sau mai exact a dedublării existenţei familiare: sus *aparenţele*, jos *realitatea*, în realitate, familia este acolo, în „subtpământă", nu în salonul somptuos ori în interiorul

turc. Familia e, în universul urmuzian, o realitate htonică, subpământeană.

Termenii în care e descrisă familia Stamate sunt exclusiv ironici. Soţia „tunsă şi legitimă" a lui Stamate ia parte la viaţa menajului „compunând madrigale". Amuzamentele familiare (binoclu, robinete, cocoloaşe de miez de pâine) sunt ridicole şi absurde. Evident, e vorba de o familie burgheză în care sentimentalismul (Stamate se îndură de „doi fraţiori nevoiaşi ai săi") nu împiedică exerciţiul intereselor personale chiar şi în contactele dintre membrii familiei. Se practică vânzări-cumpărări în familie: Stamate vinde instantanee credulei sale soţii şi, mai ales, copilu-... Bufty „care are avere personală", în sfârşit, metaforă ironică a familiei unite: cu toţii sunt legaţi de „ţăruşul" familiar.

Esenţial e, însă, raportul tată-fiu. *Pâlnia şi Stamate* nu este singurul text în care tatăl reprezintă autoritatea, lansând interdicţii, împotriva căreia fiul se poate revolta, în esenţă, tatăl vrea să păstreze monopolul er J) tvic. interzicând fiului relaţiile sexuale, în timp ce Stamate se strecoară, Părăsind „*ţăruşul*", spre întâlnirile sale adulterine cu Pâlnia, Bufty „trage° ™lel gă pe uscat" ori rămâne legat de ţăruş. Ismail are şi el un tată bătrân care-l ţine sechestrat. Casa părintească e o închisoare atât Pentru unii cât şi pentru alţii. La fel, Emil Gayk o închide în pension pe nepoata pe care o educă şi, mai târziu, la ieşirea din pension, nu-i îngăduie libertatea „accesului la mare". Tatăl este, aşadar, cel care *închide*, sechestrează, pentru a-şi menţine autoritatea, monopolul unic. Pretextele ţin, evident, de domeniul eticii. Tatăl lui Ismai-l îl ţine pe acesta în borcan (*în Fân de Pârtie*, piesa lui Samuel Beckett situaţia e inversă: fiul îşi ţine părinţii sechestraţi în lăzi de gunoi) pentru a-l feri de pişcăturile albinelor şi de corupţia moravurilor electorale. Raportul este acela arhaic-mitologic, dintre Saturn-bătrân şi Jupiter: tatăl îl ţine sechestrat, acesta vrea să-şi castreze tatăl. Există eliberare de sub fatalitatea apăsării paterne? Se pare că nu. Deşi Ismai-l se poate fabrica şi prin „syntheză", iar Fuchs – se naşte printr-un fel de partenogeneză, prin urechea bunicii.

Fiul se răzvrăteşte, în *Pâlnia şi Stamate*, Bufty izbuteşte să-l înlocuiască pe tatăl său în graţiile Pâlniei. Ismai-l se eliberează şi el, părăsind – în travesti – borcanul familiar. Răzvrătirea înseamnă eliberare de sub tutela morală, dar, mai ales, libertate sexuală. Bufty e surprins de tatăl său împreună cu Pâlnia, iar Ismai-l are legături cu

„viezurii". Complexul saturnin al Părintelui e suprimat prin revolta Fiului dar, indirect, determină pervertirea Fiului, rătăcirile sale.

Familia înseamnă conflict. Între tată şi fiu, unchi şi nepoată (relaţie reductibilă la aceea de tată şi fiică), soţ şi soţie, neînţelegerea e permanentă, în viziunea sumbră, privitoare la statutul familiei, din textele lui Urmuz, nu există o reală pace domestică. Raportul, tată-fiu fiind unul din oprimare, tirania se transmite. În *Emil Gayk* asistăm la un adevărat război familiar. Gayk nu are copii. A adoptat, însă, o nepoata a sa. „Nu s-a dat înapoi de la niciun sacrificiu pentru a-i da o educaţie aleasă…". Dar conflictul izbucneşte în clipa în care nepoata (fiică prin adopţiune) pretinde libertatea. Accesul la mare are semnificaţia unei eliberări de sub tutelă, şi îndeosebi a unei libertăţi erotice. Ciocnirile între opresor şi oprimat înseamnă încercare de viol din partea celui dintâi şi răzvrătirea celui de-al doilea. Între tată şi fiică izbucneşte un adevărat război ce se poartă, enormitate grotescă, pe un front de sute de kilometri.

Dramele de familie sunt frecvente în această lume în care Familia înseamnă conflict, în care tirania e legea comunităţii legată de ţăruş. Ca şi Stamate care se eliberează printr-o aventură erotică, eroul anonim din *Plecarea în Străinătate*, un *pater familias*, încearcă o evadare de acasă, în această naraţiune există un raport bizar între tată şi un fiu despre care nu ni se spune nimic. Tatăl vrea să evadeze dar: „Sentimentul puternic şi neînvins de tată îl trase însă înapoi la ţărm…" Evident, ironizare a paternităţii, dar şi a legăturii matrimoniale. Căci, eroul are o soţie roasă de „viermele geloziei", „conştientă de îndatoririle ei de soţie", „ambiţioasă ca orice femeie", care îl reţine, brutală, cu odgoane, atunci când el încearcă, pentru a doua oară, să evadeze. Ironia supremă la adresa vieţii conjugale apare în „singura dorinţă" a soţului, aceea de a-şi serba „nunta de argint". Ironizarea comemorării matrimoniului e evidentă şi prin pregătirile de festivitate ale soţului, pregătiri care sunt identice, de fapt, cu un masacru.

Eroul din *Plecarea în străinătate* e revelator pentru situaţia incertă a Tatălui şi Fiului din textele urmuziene. El are sentimente paterne, dar are un copil? Nu este el însuşi, într-un sens, copilul, Fiul? Soţia îi °fără, ca o mamă copilului ei, „un caiet de desen de Borgovan şi un zmeu cu speteze din patru…" El le refuză cu indignare. Dar toate actele sale sunt cele ale unui copil. Taţii din lumea lui Urmuz au într în? îi ceva infantil: Stamate, tatăl lui Ismail, Gayk etc. Soţia eroului din

Plecarea în străinătate se poartă cu soţul ca o mamă cu copilul ei, pentru ca acesta face „copilării" – până şi în tentativele sale de fugă în lume.

Aşadar, pe lângă ironizarea paternităţii opresive, Urmuz introduce o incertitudine în ce priveşte autoritatea paternă, transformând Tatăl printr-un fel de anamorfoză – în Fiu. Critica tiraniei paterne se extinde, însă, şi asupra autorităţilor. Cum vom vedea, analizând critica socială urmuziană, instituţiile societăţii burgheze sunt ridiculizate, ceea ce înseamnă o deplasare a ostilităţii faţă de tată asupra autorităţilor în general, a *ierarhiei*, în *Emil Gayk*, autorităţile militare, în *Plecarea în străinătate*, arhiereul, impiegaţii, în *După furtună*, agenţii fiscului etc. sunt pe rând aruncaţi în trapa lui Pere Ubu.

Revoltă puerilă, încercarea de a evada din familie, ca şi aceea de a lichida autorităţile, se încheie cu un eşec. Bufty e eliminat din familie, împreună cu Pâlnia, i se face „vânt cu dispreţ în Nirvāṇa", în genere, eşecul eroului se datorează familiei. E o neputinţă de a ieşi din familia care închide. Eroul anonim din *Plecarea în străinătate* încearcă în zadar să se „suie pe corabie". Sentimentul patern, soţia îl reţin. Numai printr-o ruptură totală, prin asceză, singurătate, lepădare de avere, de sine, de tot, acest erou izbuteşte să rupă cu trecutul şi să înceapă, într-un alt oraş, o existenţă nouă.

Familia ca instituţie burgheză este, aşadar, o faţadă somptuoasă, augustă, cu o „subtpământă" reală, sordidă, în aceasta se exercită prepotenţa paternă, înşelăciunile filiale şi felurite conflicte iscate de eros şi avere. Cotadi – despre originea căruia „nu se ştie aproape nimic precis", dar despre care se crede „că purcede dintr-o familie nobila al cărei ultim descendent a rămas o mătuşă a lui bătrână" – se afla într-un surd conflict epistolar cu aceasta din urmă. Bătrâna îi trimite zilnic scrisori pline cu „epigrame spirituale" (şi soţia lui Stamate compune madrigaluri), dar şi cu pachete mici cu tărâţe, „sperând prin aceasta să-l abrutizeze şi să-l facă să renunţe de bunăvoie la partea de moştenire ce i s-ar cuveni după moartea ei". Conflictul domestic din farniha Cotadi are ca motor proprietatea, în fond, până şi conflictele erotice sunt reductibile la dispute pentru avere. Stamate şi Bufty, tată şi fiu se ciocnesc pe tema *posesiunii* Pâlniei, ca şi Cotadi cu mătuşa lui, ori Gayk cu nepoata. Aviditate, egoism familiar. Acelaşi Cotadi exploatându-l pe prietenul său Dragomir, speră că, îngropat împreună

cu el, din picăturile de untdelemn franţuzesc ce se scurg din părul acestuia să răsară livezi întregi de măslini care să devină „de drept proprietatea familiei sale". Întreprindere egoistă, familia obsedată de *proprietate* nu mai cultivă (decât, poate, formal) amintirea morţilor. Căci, ca şi în *Metamorfoza* lui Kafka în care servitoarea mătură, în cele din urmă, la gunoi, cadavrul comis-voiajorului preschimbat în gânganie, tot astfel (dar mai absurd, dacă e cu putinţă)", una din soţiile lui Algazy, care avea formă de mătură, apăru pe neaşteptate" după moartea bătrânului ei soţ şi „... dând de două-trei ori, în dreapta şi în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi..." Faţada, aparenţele sunt „candela creştinească", realitatea e uitarea, înlăturarea brutală, cu mătura. Familia se descompune în urma conflictelor care o minează, ca în P*lecarea în străinătate,* sau în P*tinia şi Stamate u*nde eroul îşi coase soţia într-un sac impermeabil pentru ca să păstreze mai departe, intactă – supremă ironie – „tradiţiunea culturală a familiei".

Un singur erou se pregăteşte pentru un matrimoniu fericit, dar acesta – o nouă ironie – are de gând să ia de nevastă... o găină. E vorba de eroul din *După furtuna* despre care „se crede" că după diversele sale Perpeţii, „sătul de burlăcie", s-ar fi hotărât ca împreună cu găina răpită dintr-o mănăstire „să întemeieze un cămin şi să devină folositor semenilor săi, învăţându-i arta moşitului".

j at-l. lui Urmuz, doctorul Dimitrie Ionescu-Buzău a scris tratate de medicină populară. Profesor de igienă la *Matei Basarab*, de medicină

Populară, igienă şi ştiinţe medico-naturale la *Seminarul Central*, a publicat pentru elevii Seminarului lucrări de popularizare dând sfaturi medicale. Fiul său, Demetru, pe care ar fi vrut să-l vadă urmându-l în carieră, a făcut un an de medicină dar, neputând să suporte disecţia, s-a retras spre supărarea familiei.

Cuplul şi comunicarea cu alţii. Unul din „fenomenele" cele mai evidente ale universului făpturilor urmuziene este apariţia acestora în *cupluri*. Ismail şi Turnavitu, Cotadi şi Dragomir, Algazy şi Grummer sunt asemenea perechi al căror nume acuplate amintesc firmele vechi ale magazinelor pe care erau numele a doi proprietari asociaţi. De altfel, Cotadi şi Dragomir ca şi Algazy şi Grummer sunt tocmai asemenea asociaţi. Despre ultimul cuplu, Urmuz menţionează într-o notă că: „E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din Capitală..." Dar, la Urmuz, cuplul nu reprezintă

doar numele unor asociaţi ci un raport nou, mai exact unele raporturi specifice.

Esenţial e, în interiorul cuplului, raportul *stăpân-singă*. E evident că relaţia se *bazează*, pe ascendenţa unuia din membrii cuplului şi submisiunea celuilalt. Ştim că eroul lui Kafka e flancat aproape întotdeauna de un *cuplu* (cei doi paznici şi călăi din *Procesul*, cei doi vagabonzi din *America*, cele două ajutoare, Artur şi Ieremia din *Castelul*, soldatul şi condamnatul din *Colonia penitenciară* etc.) Stranii auxiliari, având-un caracter propriu cuplului. Mincinoşi, uşuratici, hoţi, perverşi şi copilaj roşi, ei fac pandant lui K., omului grav, fie că e funcţionar de banca ori agrimensor. Aceste creaturi se ataşează de eroul kafkian, devin *dublurile* sale; sunt paznicii dar şi persecutorii săi; sunt agenţii – angelici, demonici – ai unei instanţe superioare.

La Urmuz, cuplul nu e auxiliar eroului (decât într-un singur caz absurd, acela al anonimului din *Plecarea în străinătate* care e ajutat – ca eroii din basme – de „cele două bătrâne raţe ale sale"), ci e însuşi eroul. Eroul apare scindat, dedublat. O sciziune ciudată, mai curând decât o uniune stă la originea cuplurilor urmuziene. Evident, îi vedem uniţi prin legături de ascultare, prietenie; printr-o complicitate. Dar, de fapt, ei nu *pot* fi *Unul*. Şi, înainte de toate, pentru că între ei există un raport de putere, de *staţin* faţă de *slugă*. Ismail e stăpânul, ca şi Cotadi, ca şi Algazy. Sluga e umilă, servilă, stăpânul prepotent. Sluga ascunde însă rezerve de agresivitate, de revoltă împotriva stăpânului care îl tiranizează. Stăpânul se poate arăta generos, binevoitor, „inimă caritabilă" ca Ismail, care îl ia sub protecţiunea sa pe Turnavitu. Dar se sluşeşte de el, îl exploatează: îi dă obligaţii de şambelan al viezurilor. Pentru a-i fi pe plac, Turnavitu se supune la cele mai slugarnice acte (ritualul de dimineaţă, cu „măgulitm" pe rochie, scuze viezurelui etc.), se preschimbă în unealtă pură (în bidon) … Cotadi îl exploatează şi el pe Dragomir. Deşi „prieteni", proprietarul magazinului îi e superior acolitului său, care îi e „client", în sensul antic al cuvântului. Atribuţiile lui Dgomir sunt cele ale unui servitor sau subaltern: „ţine contabilitatea prăvăliei", dă în fiecare zi grăunţe la păsări, îl reprezintă pe Cotadi ca „procurator" în mai toate procesele acestuia. Cotadi are de gând să-l exPoateze pe Dragomir chiar şi după moarte: folosind, în interesul familiei sale untdelemnul ce picură din părul acolitului său. Algazy se rojoseşte şi el de Grummer „coasociatul" său, care aleargă prin comuneleA rurale pentru a aduna cârpe vechi, tinichele găurite şi

altele. Alţi stăpâni sunt Emil Gayk, Stamate, anonimul din *Plecarea în străinătate*, care îşi hrăneşte argaţii cu „sămânţă de cânepă", apoi îi masacrează. Servul se poate revolta, uneori, împotriva despotului (Turnavitu împotriva UI Ismail, Grummer contra lui Algazy…).

— Uar cuplul nu este doar asocierea stăpânului şi slugii, a tiranului şi tiranizatului (ca în *Domnul* Puntila *şi* sluga *sa* Matti al lui Bertolt Brecht, sau în cuplul Pozzo şi Lucki din *En attendant Godot* al lui Samuel Beckett). E între membrii cuplului o prietenie, o complicitate şi o meschinărie stupidă care aminteşte cuplul lui Flaubert, de stupizi mici burghezi, Bouvard şi Pecuchet. Dar, la Urmuz, membrii cuplului au mai puţină naivitate, mai multă malignitate. Ei sunt complici în farse, în cursele pe care le întind celorlalţi. Cuplul e *tiranic* prin natură. Sadismul se manifestă prin acţiuni comune. Ismail şi Turnavitu chinuiesc *împreună* viezurii, ca şi solicitatorii de ajutoare; Cotadi e secondat de Dragomir în terorizarea clienţilor slabi de înger; Algazy intră în jocul agresiv al lui Grummer care îi atacă pe muşterii. Nu numai unul din membrii cuplului (Gayk care sare asupra Nepoatei ca să o „ciugulească", Ismail etc.) îl terorizează pe celălalt, ci împreună îi sperie, îi intimidează, îi violentează pe „străinii" de cuplu. Duo comic (asemenea celor din istoria cinematografiei Pat şi Patachon, Stan şi Bran etc.), cuplul urmuzian e însă, în acelaşi timp, pereche sadic-agresivă.

Căci Altul pentru Urmuz e Străinul, Rivalul, Duşmanul, e (după formula lui Sartre) Infernul, în chiar sânul cuplului, membrii cuplului ajung să se urască, să se lichideze reciproc. Turnavitu îl răneşte mortal pe Ismail răpindu-i un atribut esenţial. Niciodată Ismail nu-şi va reveni din pierderea suferită. Dar fără Ismail, Turnavitu nu mai poate exista, îşi ia viaţa. Algazy şi Grummer se devorează şi ei reciproc. E teribila lupta între cei doi: Algazy mănâncă băşica lui Grummer, acesta îl tij răste pe bătrân pe vârful unui munte. Cuplul se sfâşie într-o „lupta uriaşă" nocturnă. Ca şi între Tată şi Fiu, ca între amanţi, conflictul e inevitabil în sânul cuplului. O furie anihilatoare animă perechea rostilor amici, în cele din urmă cuplul se reduce – pe sine *ad absurdum*, ia neant. O *foame* nihilistă – în sensul cel mai propriu şi mai grav al cuvântului – e apetiţia esenţială a făpturilor urmuziene. Consumarea reciprocă a lui Algazy şi Grummer e una din marile scene parabolice ale literaturii sale. Membrii cuplului care se devorează reciproc pot fi consideraţi drept simbol al reducerii la neant. Stăpânul şi sluga,

teroristul şi terorizatul, călăul şi victima, complicii în farse sinistre, în agresiune, în crimă, se anihilează reciproc.

În lumea lui Urmuz, comunicarea e într-o gravă criză. Nu găsim iubire, prietenie, colaborare împlinită. Eventual, caricaturi grotești ale unor asemenea relații. Ca şi unicul cuplu conjugal care se anunță reuşit (acela al insului din *După furtună* cu o… găină), tot astfel un singur cuplu amical pare să reziste până la sfârşit, acela al lui Cotadi şi Dragomir. E adevărat că şi aici Cotadi rămâne exploatatorul până dincolo de mormânt al asociatului său care, însă, nu pare să se revolte, în genere, însă, eroii lui Urmuz nu suportă pe Altul, caută să fugă din cuplu, din mulțime, să rămână singuri. Toți eroii, fără excepție, prin caracterul lor esențial de monade, se vreau din nou singuri. Stamate călătorind singur spre infinitul mic, anonimul din *Plecarea în străinătate* care se leapădă de tot şi de toate şi pleacă singur, Fuchs care dispare singur etc. Oare «concluziunea şi morala" din *Cotadi şi Dragomir*:

— De vreți cu toți, în timpul nopții, un somn în tihnă să gustați; Nu faceți schimb de ilustrate cu cel primar din Cârligați".

nu este oare un apel la solipsism, noncomunicare? Urmuz, prietenosul, dar şi secretul mizantrop, melancolicul, ciudatul, însinguratul Urmuz, umoristul aparent amical, în fond amar, pledează pentru însingurare, în universul fictiv al lui Urmuz comunicarea aduce suferință. Nu ste această tristă „concluziune" a autorului motivul pentru care eroii săi nu comunică niciodată direct, nu vorbesc nicicând în numele lor, autorul nu utilizează vorbirea directă, motivul pentru care stilul acestei narațiuni e întotdeauna acela al relatării? Nu găsim nici monologuri interioare, foarte arareori vorbirea indirectă (*erlebte Rede*). Eroii aceştia *nu-şi vorbesc* nici unii altora, nici lor înşişi decât foarte arareori. Comunică prin gesturi ca nişte ființe subumane. Rareori, țin discursuri, impersonal, Muzele sau „Slujitoarele plăcerii". Iar despre ce vorbesc înseşi făpturile umane sau cvasiumane – Stamate, Cotadi, Algazy etc. – nu ştim nimic.

Critica socială. Incontestabil, „Paginile bizare" ale lui Urmuz sunt o literatură de revoltă. Intenția satirică e prezentă aproape în fiecare frază. Scriitorul nu e un fantast; ceea ce scrie nu e lipsit de contingențe cu realitatea socială a timpului său. Evident, el nu e un scriitor realist. Dar textele urmuziene abundă în aluzii la o societate reală, la instituții, acte, moravuri. Nu ne interesează aici adecvarea sau

inadecva-rea descrierilor sale. Nu vom căuta în textele lui Urmuz un document. Vom urmări în acest Satyricon imaginile critice. Mijloacele sunt, în această privinţă, cele ale tuturor satiricilor: şarja, parodia, absurdul. Descoperi pe continuatorul lui Caragiale în masca ridicolă aruncată pe obrazul unei societăţi. Dar, mult mai radical decât autorul *Nopţii furtunoase*, Urmuz nu se mulţumeşte cu caricatura. Scalpelul merge mult mai adânc, atacă ţesuturile profunde. Dincolo de viciile societăţii, el vizează structurile umanului ca atare. Societatea, Ştiinţa, Legea, Arta, Religia, nimic nu e cruţat de acest negator. Critica lui Urmuz nu e o punere în lumină a aspectelor negative, o demascare, o denunţare. Scriitorul păstrează măştile. El nu vorbeşte *despre* o instituţie, *despre* militarism (şi *contra* militarismului). El se plasează *în* obiect şi produce explozia lui dinăuntru. El provoacă criza printr-o subversiune.

Subversiune a unei societăţi cu instituţiile, moravurile şi agenţii ei. Personajele lui Urmuz închipuie – după unele trăsături ale lor, după situaţia lor – micii burghezi de la începutul acestui secol. Dar, să nu uităm că Burghezul s-a considerat pe sine însuşi Omul ca atare, reprezentantul condiţiei umane.

Să pătrundem în „societatea" urmuziană. O lume de slujbaşi. „Urmuz grefier!" – exclamă la un moment dat în însemnările ei, Eliza Vorvoreanu, sora magistratului-scriitor. I se pare o enormitate că fratele ei, iubitor de artă, a fost silit să devină un slujbaş, un om al şicanei legislative! în micul univers al lui Urmuz, contemplativul savant Stamate are, în acelaşi timp, ocupaţii în „consiliul comunal". Aceasta îi dă o „nervozitate excesivă" din care pricină mestecă „celuloid brut". Ca şi în lumea lui Kafka, în care comis-voiajori, funcţionari de bancă, agrimensori sunt puşi în ciudate situaţii care le afectează umanitatea, tot astfel funcţionarii, negustorii lui Urmuz sunt, în acelaşi timp, excentrice făpturi cu apetituri perverse, având o experienţă la limitele umanului.

Funcţionarul birocrat îşi pierde personalitatea şi devine obiect. Ab-dicând de la calitatea de purtător de scopuri el se preschimbă într-un mijloc, o unealtă. Ca şi Gregor Samsa, comis-voiajorul lui Kafka, metamorfozat în gânganie închisă într-o carapace chitinoasă, pentru că a renunţat la o existenţă liberă, pentru că nu mai vrea *să fie*, tot astfel Turnavitu e redus la categoria uneltelor. El e *ventilator* pe la diferite cafenele murdare de pe strada Covaci şi Gabroveni, apoi făcând „mai?.

Vreme politică" reuşeşte (ca şi eroii lui Caragiale care visează să devmă funcţionari de Stat) să fie numit „ventilator de Stat" la bucătăria postului de pompieri Radu Vodă. Absurditate care nu e decât o imagine parabolică a *reducerii* omului la maşină, prin rutină, Prin abdicare la existenţa liberă, prin mecanismul unei societăţi, Cre gradează omul. Cunoaştem fraza lui Marx: Maşina accepta slăbiciunea omului pentru a face din omul slab o maşină (*eşpre artă şi literatura*, *ţ*, *48*). Turnavitu devine o asemenea maşină pentru că el e *omul slab*, care se constituie pe sine mereu *sluga* altuia, în slujba lui Ismail el îi satisface toate capriciile. Se preschimbă, pentru a-i fi pe plac, în „bidon" de gaz.

Funcţionarii sunt ironizaţi, maltrataţi în lumea lui Urmuz, ca şi în aceea a lui Ubu. Eroul din *Plecarea în străinătate* îi aruncă într-o „cristelniţă de var" pe „toţi argaţii" şi „trei împiegaţi definitivi", în *După furtună*, trimişii Fiscului care îi fac eroului „tot felul de mizerii" sunt, în cele din urmă, umiliţi şi ruşinaţi. Rupând-o la fugă, ei răspândesc pretutindeni, „prin sate şi oraşe, prin munţi şi prin câmpie un miros pestilenţial fiscal".

Pestilenta… birocratică se datorează moravurilor funcţionăreşti: mita (Algazy a luat doar o „singură dată mită", când era „copist la Casa Bisericii"), abuzul de putere (Ismail primeşte zilnic sute de solicitanţi de posturi, ajutoare băneşti şi lemne, care sunt obligaţi să clocească fiecare câte puţin ouă, fiind umiliţi de Turnavitu în timp ce sunt căraţi într-un va-gonet de gunoi al Primăriei spre locul audienţei), intervenţii (prin calculele şi combinaţiile „chimice" ale lui Stamate, fiul său Bufty obţine un post de „subşef de birou") etc.

Raportul de posesiune determină servitutea, între stăpân şi sluga, posesor şi posedat, nu există – cum am arătat – comunicare posibilă. Societate de negustori, de posesori, lumea lui Urmuz suferă din pricina *împuţinării* existenţei, între *a fi şi a avea* există un raport invers proporţional. „Cum eşti mai puţin, cu cât îţi manifeşti mai puţin existenţa – arăta Marx –, cu atât ai mai mult, cu atât mai mare este viaţa ta înstrăinată, cu atât mai mult pui de o parte din esenţa ta înstrăinată". (K. Marx şi Fr. Engels, *Despre artă şi literatură*, p. 43). Stamate, care se va nimici pe sine printr-o reducţie continuă, e burghezul care face afaceri (un „negoţ nepermis") până şi cu „credula „sa soţie precum şi cu fiul său. Cotadi şi Algazy sunt negustori. Dragormr şi Grummer sunt asociaţi-slujbaşi, acoliţii lor. Raporturile

lor esenţiale sunt cu „clienţii”. Au procese, se interesează de moşteniri ş.a.m.d.

Toţi aceşti burghezi – negustori, funcţionari – au un fel de preocupări sociale. E teribilă ironia lui Urmuz la adresa sistemelor paterna-liste, a „bunăvoinţei” acelor posesori care pretind că „rezolvă”, prin mijloace proprii… problema muncitorească” sau „problema ţărănească”. Două asemenea soluţii sunt oferite de eroii lui Urmuz, soluţii absurde, fireşte. Ismail are obiceiul să meargă travestit şi să se agaţe de grinzile unei binale „cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă şi împărţit la lucrători… în acest mod speră el că va contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitoreşti”. Pe de altă parte, Cotadi, ori de câte ori trage afară un dop de sticlă de şampanie cu care este astupat, „încearcă să-l împartă în loturi inalienabile şi să-l distribuie populaţiunii rurale, sperând că va putea rezolva în acest mod, cu totul empiric şi primitiv, delicata şi complicata chestiune agrara…” Acestea sunt „rezolvările” propuse de burghezia urmuziană… Revolta care alege ca armă absurdul este, în fond, o atitudine ironică în faţajraţionalităţii unei lumi.

În textele lui Urmuz se vorbeşte despre „corupţia moravurilor noastre electorale”. Gesturi copilăreşti, de frondă fac cu tifla unor grave instituţii: „Căpitănia portului”, „Baroul”, „Fiscul” sau acte juridice, precum Testamentele. Dar una din satirele cele mai directe lovesc un întreg complex social-politic, o boală a omenirii: Războiul. *Emil Gayk* este un text ce nu aparţine perioadei 1907 – 1908 când se pare că au fost sense cele mai multe din „Paginile bizare”. După conţinutul său, el pare să fi fost scris în perioada neutralităţii României, deci în prima parte a războiului mondial (1914 – 1915). *Emil Gayk* e o parodie a demenţei belicoase. Sub forma unei parabole apar realităţile impuse de starea de război (sau de neutralitate impusă). Se amintesc: arme, mitraliere, note diplomatice, presă, conferinţă, pesmeţi, ravitaliere, politica externă, violarea neutralităţii, gradele militare, frontul, tratatul de pace etc. Eroul e unul din acei civili războinici ai timpului, care, cu „moralul foarte ridicat”, doarme cu capul pe o perină sub care e „o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeţi şi… o mitralieră”. Gayk e, aşadar, *în* război înainte de a fi în război. Mereu gata să sară asupra cuiva, „ţine să fie bine pregătit pentru orice eventualitate”. Strateg de cafenea, diplomat („în franc şi mănuşi albe”), el e cuprins de nebunia războiului, clamând

pentru noi rezolvări – absurde şi ele: „să obţinem prin intervenţia Vaticanului, Năsăudul cu trei kilometri…”; el se teme de fapt să nu iasă din „neutralitate”. De aceea înoată continuu numai în direcţiunea Nord-Sud. În ora sa liberă se inspiră de la „muze cu bocanci”. De fapt, e un nehotărât, între dorinţa de război şi teama de război. Agresivitatea sa se manifestă într-un „război” ridicol cu „nepoata”, întreaga absurditate a unei agresiuni, a unui conflict armat, apare în încercarea de a „ciuguli „a lui Gayk, în faptul că tot el – agresorul – se simte lezat („ceea ce dânsul găsind că i s-a făcut contra oricărui uz internaţional”), în enormitatea ubuească a conflictului („care îi ţinură angajaţi mai mult ca trei ani de zile şi pe un front de aproape şapte sute de kilometri”). În sfârşit, „eroismul” lui Gayk şi al nepoatei, vanitatea de *miles gloriosus* a celui dintâi (care încetează lupta căci nu găseşte un ceaprazar care să-i coase galoanele noului său grad, de mareşal) totul ţine de o batrahomiomahie grotescă. Războiul acesta uriaş, între doi inşi – prezentat într-o pagină – construit prin acumularea termenilor, a datelor care umpleau coloanele ziarelor timpului (benzină, fasole, teatru de operaţiuni, hrană în bani, retragerea tăiată, schimb de prizonieri etc.) este o întreagă epopee întoarsă – ca o mănuşă – pe dos, o epopee preschimbată în farsă. Tratatul de pace e şi el satirizat. Părţile convin să încheie „o pace ruşinoasă”. Se enumera clauzele, rizibile şi ele; se vorbeşte despre controlul Marilor Puteri, despre garantarea ieşirii la mare, Gayk se va mărgini „la câte o litră de grăunţe ce se obligă nepoata să-i aducă zilnic…” Tot ce a învrăjbit omenirea apare, în acest apolog, absurd, futil, grotesc. Războiul lui Emil Gayk cu Nepoata e o re*petiţie pa*rodică a tragediei trăite şi narate zi de zi în publicistica din timpul primului război mondial.

Parodia ştiinţei şi a pedanteriei didactice. Caietele, din nefericire, pierdute, ale lui Urmuz ne-ar fi relevat – puţinele note care au supravieţuit stau mărturie – preocupările unui om cultivat, *curios* în toate sensurile cuvântului. Fără îndoială avea o curiozitate deschisă ideilor filosofice, teoriilor ştiinţei, „noutăţilor” secolului. Preocupările gânditorului Urmuz – grave, prin natura lor şi a celui care le rumina – erau sabotate în economia spiritului său de un demon ghiduş, care nu respecta nimic, pentru care totul era rizibil. Ce putea fi mai mult în ochii lui Urmuz decât metafizica şi astronomia (poate numai muzica pentru care nutrea o irepresibilă pasiune). Dar acelaşi om care în ore de meditaţie (adevărată *delectatio morosa*) îl vedem speculând asupra

binelui şi răului e gata să zeflemisească prea nobilele discipline, să compună o parodie a Filosofiei şi Ştiinţei. Stamate e, în mod evident, un om dedat severelor speculaţii, un contemplativ, un savant. Masa din salonul său e „bazată pe calcule şi probabilităţi", iar pereţii „interio-i u*" turc" sunt măsuraţi cu compasul, „pentru a nu scădea la întâmplare". Exces ridicol de exactitate, pedanterie a savantului? Stamate contemplă, cum ştim, cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu, doi oameni cum coboară din maimuţă ca şi „Auto-Kosmosul infinit şi inutil", într? şi familie se uită „cu binoclul… în Nirvāṇa". Evident – parodie a ştiinţei. Stamate este, cum am văzut, un Faust ispitit de demonul malign al Eros-ului, un savant şi un metafizician. Pe masa lui e un „vas ce conţine esenţă eternă a lucrului în sine". Ar putea fi unul din acei „comeseni" care discută – în textul lui Urmuz, *Puţină metafizică şi astronomie* – despre problema cosmologică.

Savanţii „comeseni" din *Puţină metafizică şi astronomie* refuză – cum ştim – teza teologic-metafizică a Logosului, înlocuind-o printr-o supoziţie pseudoştiinţifică burlescă, aceea a primordialităţii alfabetului surdo-mut". O cosmogonie hazlie: „nu este posibil ca materia cosmică, astrele, să fi învăţat chiar de la început a grăi ceva; că e prea posibil ca ele să nu fi fost în stare, la început, nici măcar să se ceară afară, şi nici chiar să zică papa sau mamă". Problema originii universului, a primului motor nu poate fi rezolvată, dacă – susţin „comesenii" – încercăm să sesizăm, să descoperim „forţa primordială", „cauza cauzelor", direct, sau – cum spun ei – „de la început, dinapoi". Ea se revelează doar atunci când se încearcă prinderea ei „pe flanc". Şiretlic al metodei pseudosavanţilor pe care „plebea ideologică, naivă", aşteptând „rezultatul afară, în curte", nu-l poate înţelege. Parabola *Puţină metafizică şi astronomie*, în afara implicaţiilor ei antisacrale, satiră a teologilor şi cărturarilor, e o bufonadă în care ştiinţa, savantlâcul grav este ironizat după o clasică reţetă. *Magister dixit*: corpii cereşti nu sunt nici creaţi, nici necreaţi, ci „copii ai nimănui", ieşiţi din calcule reuşite sau nereuşite şi cu chiu cu vai, în rate, şi hrăniţi insuficient la institutul „Maternitatea cerească cu lapte contrafăcut cu apă gazoasă de lăptăresele Căii lactee". Ipoteză cosmogonică grotescă, adevărata farsă metafizică.

Ştiinţa – în parodia ei urmuziană – se dedă la asemenea combinaţii. Ea este o întreprindere ale cărei prod, use sunt ridicole. Un fel de ştiinţă universală infuză dă naştere corpilor cereşti, în urma

unor calcule mai mult ori mai puţin reuşite, după cum prin „syntheză chimica s-a reuşit să se fabrice un… Ismai-l. Homunculus face parte din minunile ştiinţei! De altfel, nici miracolele naturii nu sunt mai prejos. Natura la Urmuz este îndeajuns de artificială şi ea: e vorba de natura dintr-o Grădină Botanică. Fenomenele naturale sunt prezentate ca în anumite descrieri ştiinţifice. Astfel, în portretul lui Cotadi ni se dau asemenea detalii observate parcă de un naturalist: „O particularitate a lui Cotadi este că, fără să vrea devine de două ori mai lat şi cu totul-străveziu, dar aceasta nu mai de două ori pe an, şi anume când soarele ajunge la solstiţiu".

Parodia ştiinţei se asociază în „paginile bizare" cu aceea a stilului didactic, a unei anumite, obişnuite pedanterii de belfer, întreg textul *Ismail şi Turnavitu* are alura unei lecţii de ştiinţe naturale. Parcă ni se descrie o specie de animale (de fapt, două animale-prototip), ori nişte elemente chimice cu proprietăţile lor. Într-un stil de manual şcolar ni se descrie Ismai-l: „Ismail este compus din… şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate". Tonul calm, detaşarea, compuncţiunea didactică, claritatea descripţiei, totul, în *Ismail şi Turnavitu* indică parodia Academiei. Evident e ironizată o metodă: din ce se compune Ismai-l, unde se găsea (istoric al speţei), fabricarea (natural şi artificial), cu cine e asociat, ce acţiune are, unde se găseşte acum. Se notează statutul actual al ştiinţei în privinţa acestui subiect. Scrupulele „pedagogice" îndeamnă autorul descrierii, profesor pedant în acele clipe, să spună ce *nu se ştie* în legătură cu subiectul (despre Ismai-l, nu se ştie, cea mai mare parte din an, unde se află). Alteori se indică sursa incertă: „se zice că", „se crede". E respectată o ordine a expunerii, care e pedant didactică. Într-o altă naraţiune descriptivă – *Cotadi şi Dragomir* – se arată ce» se mai ştie" în legătură cu tema tratată: „Se mai ştie despre Cotadi j6 Anr-ne? te numai cu ouă de furnici, pe care le introduce pe o pâlnie unul în schimb afară sifon şi că este astupat timp de şase luni pe an cu un dop de sticlă de şampanie…" Şi descrierea ritului Cotadi, al excreţiei sale continuă. Aparatele lui Cotadi-Dragomir, Algazy şi Grum-mer sunt analizate cu minuţia pedantă a naturalistului (om de „ştiinţă", nu literat, fireşte), în legătură cu Emil Gayk ni se oferă amănunte privitoare la anatomie, fiziologie, mod de trai. Apoi se trece pe un alt plan – naturalistul devine istoric – pe planul teoriilor politice. Nu ne mirăm că Gayk ţine atât de mult la educarea nepoatei sale pe care o adoptase încă pe când era elev. Gayk încercase să-i dea acestei

nepoate o „educaţie aleasă”, să o ajute – prin sfaturi pertinente – în formarea unei „culturi generale”. Totul în zadar. Cultura livrescă ca şi pedanteria savantă sunt străpunse de izbucnirea apetiturilor subiacente, a unui univers subteran al violenţei, în pofida sfaturilor lui Gayk privind „cultura generală”, în ciuda pensionului în care i-a fost educată nepoata, unchiul sare să o ciugulească şi, între ei izbucnesc ostilităţile.

Parodia stilului didactic se extinde şi asupra „moralei”, a învăţăturii cu care orice fabulă care-şi merită numele trebuie să se încheie. Structural parabole, apologuri, textele *bizare* ale lui Urmuz comportă asemenea moralităţi. Cu una din ele se termină *Plecarea în străinătate*. „Concluziune şi morală” absurdă, cum e, de altfel, şi aceea a unicei fabule a lui Urmuz care se încheie cu aceste cuvinte reprezentând titlul unei lecţii din cartea de „intuiţie” de la şcoala primară de altă dată: „Pelicanul sau Babiţa”.

Tehnica grotescă. Progresul ştiinţei moderne la care, nu o dată, Urmuz face ironice aluzii, este strâns corelat cu „miracolele tehnicii nu mai puţin moderne care par, de asemenea, să-l fi urmărit. „Din copilărie – istoriseşte Eliza Vorvoreanu – se gândea la: 1. Captarea undelor sonore (sunetul – preocuparea lui!). Să audă muzica din tot cuprinsul lumii (încă nu exista radio) şi din astre, dacă se poate…” Citindu-l pe Kafka, pătrunzând în lumea sa, în multe privinţe arhaică, te surprinde un articol entuziast al scriitorului din Praga, cu privire la aeroplanele din Brescia. Contemporanul său român se interesa şi el, cu multă asiduitate, de progresele aeronauticii. Succesele lui Aurel Vlaicu îl entuziasmau, îl urmărise pe Bleriot în 1908, pe Aurel Vlaicu. Voia să zboare: „omul să aibă aripi”. Departe de a fi un adversar al tehnicii, Urmuz-omul ne apare ca un fervent al iscusinţelor – lui *homo faber*. „Urmuz – ne spune sora lui – era un premergător (cu gândul) în toate activităţile omeneşti”. Obsesia mecanicului – pe care am remarcat-o vorbind despre omul mecanomorf – a determinat şi a fost determinată la rândul ei de această înclinaţie a sa. Prozele sale sunt pline de unelte, mecanisme, de o aparatură ciudată, în general delabrată, grotescă.

Am amintit în legătură cu *omul mecanomorf* tablourile lui Marcel Duchamp şi Francis Picabia. O instalaţie urmuziană ne aminteşte de unele desene manieriste. Aceasta constă într-un tub de comunicaţie din apartamentul lui Stamate, tub care, în acelaşi timp, slujeşte la contemplarea celor „şapte emisfere ale lui Ptolemeu”. Tot

Eliza Vor-voreanu ni-l prezintă pe fratele ei astfel: „Suit pe acoperişul casei, cu globul constelaţiilor în mână, studia aşezarea stelelor pe firmament/ în gravurile unui Athanasius Kircher poţi vedea asemenea tuburi bizare de comunicaţie, ca acela al lui Stamate, denumite *Spionnage-Obr* – urechi de spionaj. De altfel, unele manevre tehnice din apartamentul lui Stamate îşi au ilustrarea, *avânt la lettre*, în vechi desene manieriste, într-adevăr, pereţii „interiorului turc" al familiei Stamate sunt măsuraţi „cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare". Minuţie grotescă, pedanterie absurdă a omului cu compasul, ca în seria diagramelor celebre ale lui Max Ernst, intitulate *Malheurs des Immortels*. De altfel, în casa Stamate în care am văzut un reprezentant al Ştiinţei, al Sapientei umane, avem un întreg inventar al ustensilelor tehnice, ciintre care unele primitive, altele deosebit de moderne, în „subptământă" se ajunge printr-o trapă în duşumea, iar familia Stamate e legată în încăperea scundă, din fund, de un simplu ţăruş bătut în pământ. Dar în canalul din „subtpământă" circulă un „cărucior pus în mişcare cu manivela". Urmuz are pasiunea acestor vehicule în care, sau cu care, circulă personajele sale, ca şi făpturile lui Samuel Beckett cărora nu le lipseşte bicicleta. Vehiculele nu sunt deosebit de complicate. Cu ajutorul căruciorului cu manivelă, Stamate circulă în labirintul său subpământean. Turnavitu se foloseşte de un simplu „vagonet de gunoi al primăriei" pentru a-i transporta pe solicitatori până la Ismail. Anonimul din *Plecarea în străinătate* utilizează „prima căruţă cu arcuri" pe care o întâlneşte în cale, iar Algazy se mulţumeşte cu o simplă roabă în deambulările sale. Fuchs foloseşte şi el, la un moment dat, un „mijloc bizar de locomoţiune". Pentru a ajunge într-un „cartier întunecos" la slujitoarele terestre ale Venerei el „pedală trei ore la piano". Era evident cel mai apropiat vehicul pe care-l putea folosi muzicianul. De altfel, tocmai mania deambulatorie a acestor personaje, agitaţia lor continuă îi obligă să utilizeze asemenea vehicule. Ca şi „călătoria" care, psihanalitic, are semnificaţia morţii, motivul vehiculului implică un sens funerar. Astfel, e cert că lui Stamate căruciorul din „subtpămmta îi slujeşte drept barcă a lui Charon.

Familia Stamate mai are în apartamentul ei diverse ustensile. Astfel, robinetele „expres – construite" în „sala de recepţie" slujesc la una din recreaţiile favorite: familia dă uneori drumul la apă, iar atunci când apa ajunge să se reverse, cu toţii trag „de bucurie, focuri de pistol

în aer”. Robinetele, pistolul, aparatul de fotografiat cu care Stamate ia instantanee prin biserici, „binoclul” cu care toţi trei membrii familiei se uită în Nirvāṇa, tubul periscop au în genere utilizări absurde şi ca atare operaţiile tehnice săvârşite cu ajutorul lor sunt umoristice. E un gen de umor pe care îl putem numi al *mecanismului deviat*. Atunci când „binoclul” a deviat – în ficţiune, bineînţeles – de la rosturile sale fireşti, când personajele văd prin el direct în Nirvāṇa încetează valoarea sa instrumentală, şi instrumentul de vedere devine o unealtă clovnească. Pâlnia însăşi, instrumentul manevrelor erotice ale lui Sta-mate, e un asemenea mecanism deviat umoristic, în general, instrumentele de care se servesc aceşti eroi, în apartamentele lor bizare, sunt cele ale micii burghezii de la începutul secolului: soneria, scara mobilă de lemn, stofa de macat nu lipsesc. Nici abajurul care e folosit, însă, de Turnavitu, drept instrument de clocit. Unelte mai rare – odgon, pămătuf muiat în ulei de răpită etc. – dau un aer insolit îndeletnicirilor urmuziene. Evident, Emil Gayk omul-pasăre belicos e înzestrat cu o mitralieră pe care o ţine sub perină, în asemenea condiţii „miracolul” tehnicii apare un triumf al grotescului. Dar grotescul este, prin definiţie, unire a contrariilor. Dacă imaginea unei mitraliere sub perină stârneşte în noi o inevitabilă reacţie hilară, în schimb scurta odă a Revolverului, scrisă de Urmuz în iulie 1914 – „tu eşti cel care poţi dispune cum vrei de acest creier! Tu eşti deci zeul cel mai puternic!…” – conţine un elogiu ironic-patetic. Grotescul încetează de a mai fi comic şi tehnica, divinitate macabră, îşi revelează un chip sinistru.

Procesul Legii. Urmuz a fost un om obligat prin meserie să împartă dreptatea. Nu ştim în ce măsură a fost drept, dar ştim că meseria însăşi a împărţirii dreptăţii îi repugna. O ciornă de sentinţă judecătorească, ce ni s-a păstrat cu scrisul său, e teribil de chinuită. Ea seamănă cu paginile pe care le avem, cu variante, ale uneia din ficţiunile sale absurde (*După furtună*). Ştersături, corecturi peste alte corecturi, modificări dictate de o scrupuloasă conştiinţă stilistică. Dar, probabil, nu numai conştiinţa stilistică era excesiv de scrupuloasă. Pe acea ciornă de sentinţă judecătorească e şi o reflexie privitoare la suferinţa omului („Sunt cazuri când Dumnezeu nu te poate ajuta decât dându-ţi mereu suferinţa”) şi la situaţia victimei ca „creditor privilegiat al lui Dumnezeu”. Sensibilitate la suferinţa altuia?

„Faci dreptul; acolo poţi – studia serios…” – îi spusese tatăl său. Urmuz a devenit judecător, apoi grefier la înalta Curte. „Scria, scria,

copiind dosare" – îşi aminteşte d-na Eliza Vorvoreanu. Pe dosul unei ciorne judecătoreşti care ne-a rămas sunt notate în fugă câteva note muzicale. O evadare, desigur, de sub obrocul opresiv al Legii. Trebuie să adăugăm că, pentru Urmuz – ca şi pentru Franz Kafka – sfera Legii se acoperă cu aceea a Tatălui. Autoritatea paternă e un simbol al tuturor autorităţilor. La Urmuz, chiar Tatăl e cel care a obligat Fiul să slujească Legea, în „Pagini bizare", avem numeroase indicii ale revoltei, ale subversiunii Fiului împotriva Legii şi a Tatălui.

Textele urmuziene deschid un mic proces – prin ironie, satiră şi umor – lumii Şicanei judiciare. Ironie: Stamate sta „opt zile libere" cu faţa la pământ pentru a fi pus „în posesiunea" Pâlniei. Pentru el, acesta e „termenul necesar" pretins de „procedura civilă". Formalităţile procedurale sunt rituri absurde la care eroul lui Urmuz se supune, din slăbiciune, pe care autorul le ridiculizează în schimb, tocmai obligându-şi eroii să le urmeze. Un alt personaj, Ismail, se teme de „răspunderea penală", în comerţul său cu viezurii; el se pune la adăpostul legii eludând-o, dar nu revoltându-se. De altfel, Ismail, el însuşi, impune legi absurde solicitatorilor săi, pretinzându-le să clocească. De asemenea, pe Turnavitu îl obligă la servituţi umilitoare. Ismail e Fiul (sechestrat de Tatăl ca.re e Autoritatea sa tutelară). Dar legea Fiului e, cum am văzut, şi ea arbitrară. Victimă a legii abuzive, el face la rândul său victime. Nu necesităţile, nu legile domină ci una singură, a Bunu-lui-plac. Teamă de lege? Desigur – Gayk înoată 23 de ore pe zi numai într-o singură direcţie – de teama prescripţiilor neutralităţii. Frica de lege nu exclude abuzul. Gayk deţine autoritatea asupra nepoatei. Prepotent, agresiv, el o pedepseşte pe aceasta atunci când se răzvrăteşte.

Orice înţelegere, orice tratat apare la Urmuz sub o formă burlescă. În „pacea ruşinoasă" pe care o încheie Gayk cu nepoata vedem parodia convenţiilor. Clauzele tratatului sunt absurde.

Se pare că Urmuz avea reticenţe în raporturile sale cu colegii de la Casaţie. Avea – cum ştim din însemnările lui Arghezi – o adevărată teroare că, sub identitatea falsă (pentru el, omul Legii) de Urmuz, ar putea fi recunoscut de cei de „acolo", de oamenii Justiţiei. De aceea ni se pare plină de umor (involuntar, poate) acea promisiune a lui Tudor Arghezi pe care i-o face grefierului-scriitor, de a publica „paginile" sale „bizare" „care vor contribui să-ţi sporească – spunea redactorul *Cugetului românesc* – *foloasele* funcţiei de magistrat". Algazy şi

Grum-mer sporind „foloasele funcţiei de magistrat” ale lui Urmuz, cel terorizat de ideea că la Casaţie s-ar putea afla ceva despre năstruşnicele sale ocupaţii literare! Şi mai ales, despre săgeţile sale – cât de timide! – împotriva Legii. S-ar părea că Urmuz se cenzurează pe sine însuşi cu atâta severitate încât nu-şi îngăduie o ieşire mai directă împotriva autorităţilor pe care le abhoră. Iată un caz. Eroul anonim din *Plecarea w străinătate* este – după toate semnele – un magistraţi un om al – L-egii. Biroul său de lucru exală un miros delicios (care dă mari voluptăţi raţelor sale), în variantele manuscrise, *înlăturate* de narator, mirosul se referă la lumea Tribunalului („un uşor miros de prezident”), Orj la convenţii, privilegii şi embleme din aceeaşi sferă („pătrunzător m „os de mânz, şi de emblemă”, „miros de privilegii şi embleme”). După ce ia „ultimele dispoziţiuni care erau şi ultima sa voinţă”, merge să se înscrie în barou. Supremă ironie, înscrierea în barou e echivalentă aici – cum am mai spus – cu o sinucidere.

Musica, ars diaboli. „Artist din fire”. Astfel ni-l prezintă pe Urmuz, sora lui, Eliza Vorvoreanu. Tot ea ne vorbeşte despre faptul că picta în orele de răgaz, că admira reproducerile după sculpturile eline din rotonda Ateneului („Venus de Milo era înaintarea lui”) şi că, mai presus de orice, adora muzica: „parcă-şi strângea sufletul în pumni ascultând de sub loja din fundul sălii – ca să prindă mai bine ansamblul orchestrei… Seara, strânşi în jurul pianului, ascultam tăcuţi şi reculeşi fugile lui Bach, sonatele lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc., cântate de mama, bună pianistă”. Mama nu l-a încurajat, se pare, în studiile sale muzicale, iar tatăl său, spirit pozitiv, a fost de-a dreptul împotriva lor: „Ia cartea şi învaţă, n-oi fi vrând s-ajungi lăutar!” Totuşi Dem. Demetrescu-Buzău ia lecţii de contrapunct, umple dosarele sale de la casaţie cu portative grifonate în pripă. Dorea să vină la Bucureşti, acceptând până şi postul de ajutor-grefier la Casaţie pentru ca să poată asculta concertele de la Ateneu. Era membru „activ” al „Cântării României” – „societate corală pentru cultivarea simţului artistic”. Din multele partituri care – după Saşa Pana – umpleau cea mai mare parte dintr-o ladă, n-au rămas decât unele fragmente autografe. Scrisul muzical al lui Urmuz e foarte elegant, în cele câteva măsuri pe care le avem, indicaţiile compozitorului prevăd o trecere de la pianissimo la pianopianissimo, apoi un crescendo rapid la fortissimo şi o revenire la pianissimo. După moartea lui Urmuz, notele sale muzicale au fost date unui prieten, Dr. Traian Popescu. Ele nu se mai găsese. Unde au

dispărut nu se ştie. Ne-au rămas cele câteva măsuri din sonata nr. 2. O mare pasiune zădărnicită.

În lumea lui Urmuz se face destul de multă muzică. Soţia lui Sta-mate compune madrigaluri pe care le semnează „prin punere de deget". Cotadi e un om-instrument muzical: are înşurubat la spate acel capac de pian cu care scoate sunete înspăimântătoare. Muzică grotescă. În realitate, marea pasiune a lui Urmuz apare în scrierile sale sub chipul marei tentaţii. Muzica e o *ars-diaboli*.

Într-adevăr, Stamate e ispitit de „o voce femeiască", o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă şi se auzea în depărtare, pierzându-se ca un ecou. În zadar Stamate se apără de ispită ca Ulise, astupându-şi urechile. Cade în mreajă ispititoarei preamuzicale.

La fel, Fuchs. Se pare că a existat un model al eroului acelui poem eroico-muzical care cântă isprăvile lui Fuchs. După unele informaţii, ar fi existat un oarecare Theodor Fuchs (1880 – 1953), pianist, acompaniator al lui Enescu, care-l chema Fuchserl. Compune, se pare, simfonii, concerte, sonate, într-un timp ajunsese să cânte la pian, prin cinematografe, pentru a se întreţine, acompaniind acţiunea filmelor mute. Avea, se spune, o aparenţă feciorelnic-pură. În ficţiunea sa Urmuz împrumută doar numele personajului real. Epopeea lui Fuchs este aceea a unui Ghilgameş al muzicii, convertind totul în muzică. Gloria şi pierzania sa i-o aduce muzica. De la naşterea sa – prin urechea muzicală a bunicii – până la dispariţia sa în infinit, prin anatomia sa din care nu lipsesc notele muzicale, totul e muzică. Fuchs seamănă cu acel straniu personaj dintr-un tablou al lui Hieronymus Bosch, crucificat pe o harfa, străbătut de strune. Existenţa sa („trei ani ascuns în fundul unui pian"), studiile („în câteva minute termină de studiat armonia şi contrapunctul şi absolvi cursul de piano"), alterările din persoana sa (îi mai rămâne un „sol diez" după ce sunetele ce îl compuneau se alterează), lăcaşul său (în umbrelă, închis cu „două chei muzicale") etc., totul ar indica o vastă parodie a muzicantului. Dar textul scris de un om al Muzicii e – tipic urmuzian – un atac subversiv, mai exact, o subversiune a Muzicii, într-adevăr, muzica acţionează ambiguu în existenţa lui Fuchs: ea îi dă puritatea, ea îl corupe. Fuchs e o victimă a unei arte diabolice. Ambiguitate a acestei arte ca şi a tuturor artelor.

Homo ludens. Urmuz nu este un estet. Amator al gratuitului, al jocurilor absurde, el nu este totuşi un *jouisseur*. Melomanul dintr-însul

nu îl făcuse robul structurilor muzicale, al deliciilor muzicii *ca artă*. Literatura, pe care nu pierde prilejul s-o ironizeze, nu are într-însul un pasionat. Dacă-i lipseşte rafinamentul şi perversiunea estetului, aceasta e pentru că, în cele din urmă, arta înseamnă pentru *ei* calea unică spre un tărâm al inocenţei, jocul cel mai pur, mai gratuit dintre toate jocurile. El e un *homo ludens*.

— Caracterul ludic al scrisului urmuzian este evident. Dar, jocul care-apare necontenit în „paginile bizare" nu implică fortuitul facil al unei imaginaţii vagabonde ci efortul de organizare al unei fantazii scrupuloase. G. Călinescu într-un mic articol închinat lui Urmuz (cf. *Capricorn*, I, l dec. 1930) remarcă existenţa jocului în creaţia urmuziana. „Mi-aduc aminte foarte bine – spune el – că înainte de război ne întreceam la şcoală făcând astfel de farse: *M ale abilitate a tropicală a gheizerilor internaţionali se scade coeficientul sferic al razelor marine*. Adică o incoerenţă gramaticală şi o vagă asociere externă de imagini şi idei. Acesta e jocul lui Urmuz cu deosebirea că asocierea e mai adâncă şi neprevăzutul mai savant". Da şi nu. În fraza pe care o citează Călinescu recunoşti nonsensurile şcolăreşti. Adolescentul are aplecare spre asemenea rupturi ale ordinii – mai puţin logic-grama-ticale, mai curând didactice, întreg „conţinutul" frazei pe care o citează e alcătuit din termeni aparţinând „materiei" scolastice: maleabilitate, tropice, gheizeri, internaţional, sferic, raze, coeficient, „se scade" (din matematică). Este, firește, ceva jucăuş într-o asemenea propoziţie: cuvintele par să o ia razna. Dar lipseşte ceremonialul specific jocului – copilăresc, artificiile ludice, caracterul cvasimagic al jocului. Incoerenţa nu e atât gramaticală – cum afirmă Călinescu – ci de idei. Avem de-a" face cu o asociere, într-adevăr vagă, de concepte, acestea fiind şi ele-destul de vagi în mintea şcolarului. Nu este acesta „jocul lui Urmuz". Recunoşti şi la el termeni scolastici (mai exact tehnic-savanţi); descoperi în textele sale o parodie a pedanteriei didactice. Dar amuzamentele ludice ale lui Urmuz sunt – cu un termen *joyce-ian-jocoserioase*. Obsesiile, afectele distorsionate, structurile maniacale pe care le revelează textele sale sunt departe de a aparţine unui psihism infantil. În formulele lui Urmuz nu este doar organizarea rudimentară – *bazată* pe simple asociaţii prin contrast ori printr-o vagă contiguitate – a frazei tipic şcolăreşti a lui Călinescu. În formula şcolărească nu există". rudimentul unei organizări gramaticale, nu şi acela al unei orga-n.12 rî n kaza unor complexe subterane. Ea nu e

decât întâmplător umoristică şi, în niciun caz, dramatic tragică. Ea este, aşadar, estetic neutră, indiferentă. Nu găsim la Urmuz doar o „vagă asociere externă de ima-8 ini şi idei" ci o foarte precisa, voită, ordonată asociere internă. De altfel, însăşi căutarea, intenţionalitatea ca şi acurateţea scriiturii neîncetat supusă corecturilor, elimină posibilitatea unei creaţii-joc, după cum fără îndoială – „metoda" lui Urmuz nu era aceea a unui dicteu mai mult sau mai puţin automat.

O Rar". Paginile bizare" abundă în „copilării", în elemente ludice. – mul lui Urmuz are o natură jucăuşă, e un *homo ludens*. Astfel, familia seriosului Stamate (savant şi membru al „consiliului comunal") se amuză în felurite feluri. Unul din aceste amuzamente ludice este acela de a arunca „cu cocoloaşe făcute din miez de pâine, sau cu coceni de porumb" în Nirvăna. Alteori, familia pătrunde în sala de recepţie a apartamentului pe care-l ocupă şi se dedă la ştrengării: „dau drumul unor robinete expres construite acolo, până ce apa, revărsându-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, când cu toţii trag atunci de bucurie, focuri de pistol în aer". Aceste amuzamente (similare cu cele pe care le întâlnim, sub numele de „Belustigungen" în unele texte ale lui Kafka, de ex. *Beschreibung eines Kampfes*, sau cu jocurile de care era atât de mare amator Lewis Carroll) reprezintă o eliberare de sub opreliştile vieţii „serioase". Urmuz însuşi indică (în *Pâlnla şi Stamate*) rolul *recreator* al jocului: „Aceste ocupaţiuni îndeajuns de obositoare îi fac, cu drept cuvânt să se amuze, ajungând uneori cu îndrăzneala până la inconştienţă..." Exista, într-adevăr un regat al amuzamentului (al acelor *Belustigungen* kafkiene, ori al jocurilor absurde carrolliene) în care spiritul trăieşte în devergondările fanteziei descătuşate. Un comentator al lui Kafka, Walter H. Sokel, explică astfel aceste „amuzamente": „Spiritul domneşte aici absolut, dar e un spirit perfect descătuşat, total egocentric – o parodie a idealismului subiectiv al filosofiei germane din timpul romantismului... „Aceste Belustigungen dovedesc (la Kafka, n.n.) că e imposibil să trăieşti" (*Franz Kafka-Tragic und Ironie*, München, 1964, pp. 34 – 35). Într-adevăr, jocurile eroilor lui Urmuz sunt manifestări ale unui eu rebel care, incapabil de a-şi supune lumea, o parodiază, o subminează prin joc. Ismail evadează uneori de sub tutela paternă şi, travestit, îmbrăcat în rochii înflorate, se duce „să se agaţe de grinzi pe la diferite binale. Ismail e, de altfel, mare amator de asemenea *Belustigungen*. Îi cere lui Turnavitu să-l sorcovească pe rochie. Turnavitu face şi el soţii copilăreşti, gesturi –

amintind jocurile „ludicrous" ale autorului lui *Alice în Ţara Minunilor* – precum: „spânzurarea unei şopârle de clanţa uşii Căpităniei portului" din Majorca sau Minorca. Asemenea acte, al căror caracter ritual, după cum am văzut, e evident, aparţin universului ludic-infantil. Copilul e amator de mici ceremonii, de gesturi şi rituri pseudomagice, de repetarea aceleiaşi şotii, mereu aceloraşi cuvinte de încântare – Dar textele urmuziene sunt pline de asemenea *guignolade*. Anonimul din *Plecarea în străinătate* îşi coase două tampoane de sugativă în căptuşeală, ca un elev pus pe şotii. Soţia lui îi oferă ca unui copil care se duce la şcoală „două lipii, un caiet de desen de Borgovan şi un zmeu cu speteze din patru…" E adevărat că soţul le refuză cu indignare, dar îşi acompaniază refuzul cu un gest de copil încăpăţânat şi neastâmpărat, „scuturând nişte alune într-un sac". Aproape toţi eroii lui Urmuz au într-însii ceva de copil monstruos, un infantilism pervers; fac acte ludice, dar se vor „mari"; refuză copilăria rămânând în ea. Farsele lor sunt cele ale unor ştrengari care vor să-i bage pe ceilalţi în sperieţi. Stratagema naivă a lui Cotadi care-i surprinde pe muşteriii săi lovind cu capacul pianului în duşumea, ori aceea a tovarăşului său de joacă, Turnavitu, care-şi lungeşte gâtul artificial cu un grumaz de mucava, care se bucură de „câte un bobinaş de amici pentru dres ciorapii" descoperit într-un lighean plin de scoruşe pe care le primeşte, descoperă caracterul lor infantil. Până şi războiul lui Gayk (care, încă elev, a adoptat o nepoată) e o joacă, fiind, de fapt, o mimare a unui război „de-a binelea". Algazy se joacă şi el, trăgând de capătul unei sfori, din buzunar, şi făcând să-i tresalte barba. Anonimul din *După furtună*, are grijă să dea regulat drumul în văzduh unor muşte" cărora le introducea sub „coadă lungi „Ş" de hârtie velină…"

Copilării, amuzamente ludice. Toate aceste *Belustigungen* trădează infantilismul eroilor lui Urmuz. *Homo ludens* se travesteşte, se metamorfozează, recurge la trucuri, pune la cale farse, săvârşeşte acte ceremoniale, rituri jucăuş-magice. El are simţul umorului, apetenţă pentru mistificări. Reprezintă proliferarea imaginarului, dincolo de limitele, de obligaţiile vieţii „serioase". *Homo ludens* nu cunoaşte limite, legi imperative. Firește existenţa sa se petrece, gesturile sale sunt săvârşite într-o lume a aparenţelor, lume evanescentă a lui *ca-şi-cum* (a ficţiunii *als-ob*). Jocul – care în copilăria adevărată reprezintă, între altele, un exerciţiu pentru viaţa adultă de mai târziu – în universul infantil fictiv reprezintă una din modalităţile spargerii schemelor şi

categoriilor realului.

Apocalipsa literaturii. Dincolo de toate corespondenţele literare care se pot stabili între „paginile bizare" şi alte texte vechi ori moderne, eşti urmărit, citindu-l pe Urmuz, de îndepărtate ecouri ale – Apocalipsei. S-ar putea spune că scrierile acestea constituie un fel de *Apocalypsis cum figuris*. Scenografia apocaliptică – de pildă, făpturile monstruoase – e evidentă. Universul urmuzian (prin delabrarea obiectelor, decrepitudinea făpturilor, decompoziţia generală) se află în zodia sfârşitului. O eshatologie stranie, ca aceea închipuită în tablourile lui Hieronymus Bosch. Urmuz închipuie o apocalipsă şi, înainte de toate – căci e un om al Cuvântului nu al Legii – o apocalipsă a literaturii.

— S-ar putea găsi, desigur, mai apropiate nouă decât scrierea vizionarului din Patmos, texte literare apocaliptice moderne. Expresioniştii au fost mari amatori ai imaginilor eshatologice. Prin expresia patetică, prin neanare, ironie, sarcasme şi, mai ales, prin predilecţia marcată pentru groţese, Urmuz poate fi apropiat în spirit de unii expresionişti, contemporani ai săi – fără îndoială necunoscuţi lui.

Am vorbit despre o scenografie apocaliptică. „Paginile bizare" abundă, cum am văzut, în invenţii spectaculoase. Un *spaectacitlum mund L*. se desfăşoară în faţa ochilor noştri. Ca într-un teatru de marionete, ca într-un muzeu Grevin în care figurile ar fi animate, făpturile urmuziene joacă marea comedie a *sfârşitului*. Şi, înainte de toate, la acest literat, a sfârşitului literaturii.

Nu putem crede în talentul lui Urmuz muzician. Adevăratul Urmuz-creator nu era acolo, la Ateneul Român, ascultând sufocat, cu inima chinuită de dulci spasme, simfonii şi concerte pentru pian şi orchestră. Urmuz nu'putea fi robul entuziasmelor estetice imediate. Posedat al creaţiei, al operei? Nicidecum. Creaţia artistică, literatura, muzica însăşi, el le consideră cu detaşare. Or, detaşarea, distanţarea sunt poziţii ironice care interzic scufundarea într-un estetism banal. Urmuz n-ar fi putut deveni, niciodată, creatorul unei *Opere* de dragul operei. Ironia sa acţionează ca un acid coroziv împiedicând creaţia, deplasând-o de la obiectivele ei. Observăm necontenit în „paginile bizare" detaşarea de propria sa creaţie a unui creator. Ironia urmuziană rezidă în această detaşare ca şi într-o depăşire a neputinţei de a atinge un absolut estetic. Ironia e o compensare, o sublimare a

unei dezamăgiri. Asemenea unor romantici germani (Jean Paul, îndeosebi), Urmuz ironizează realitatea dată (Gayk „are gâtlejul totdeauna supt şi moralul foarte ridicat…"), ca şi realitatea ideală (acelaşi Gayk „se inspiră de la muze cu bocanci"). Valorile sunt tratate cu ironie; cultura nu e cruţată nici ea (nepoata ui Gayk e rugată printr-un chelner, de unchiul ei", să se spele în fiecare sâmbătă pe cap şi să-şi formeze neapărat o cultură generală"). Meschinăria ca şi absolutul sunt supuse, deopotrivă, coroziunii prin ironie., Iubirea, „sentimentul puternic şi neînvins de tată", „îndatoririle" de soţie, obiceiurile creştineşti, nimic nu e cruţat. Amestecul de gravitate – pedantă uneori – a tonului, şi de fantezie burlescă este caracteristic pentru ironia urmuziană. Dar nu considerau romanticii ironia drept „un amestec de seriozitate şi glumă" (Fr. Schlegel)? Succesor al ironiştilor romantici, Urmuz procedează la o autoironizare a spiritului. („Ironia e un simţ, un organ pentru ceea ce e negativ" – afirma Soeren Kierkegaard). El vede nimicnicie, deşertăciune peste tot, fiind convins de nimicnicia spiritului ironic el însuşi. Urmuz adoptă, prin ironia sa, duplicitatea spiritului creator şi de-creator; el vrea să se întâlnească pe sine atât în *c*ât şi în *afara c*reaţiei sale.

Duhul negaţiei care se foloseşte de mecanismul ironiei recurge şi la o anume mecanică umoristică. Textele lui Urmuz revelează o modalitate a comicului ca sentiment al contrariului, întrucâtva, în sensul definiţiei pe care Pirandello o dădea „umorismului": „Îl comico e appunto un avvertimento del contrario… l'umorismo e îi sentimente del contraria". De aici, comicul urmuzian întemeiat pe incongruenţe. Incongruenţe naturale: Ismail se plimbă cu viezurele; Turnavitu „îi servă şi de salam". Incongruenţe sociale: rezolvarea chestiunii muncitoreşti prin agăţarea de grinzi a lui Ismail şi împărţirea sa la muncitori. Incongruenţe logice la tot pasul.

Umorul lui Urmuz ar putea, uneori, să treacă drept o aplicare a definiţiei bergsoniene a comicului. Mecanicul *plaque sur du vivant*, ca sursă a râsului, apare frecvent în „paginile bizare", în care foiesc toate acele făpturi mecanomorfe, acei oameni-ventilator, oameni-bidon pe care i-am cunoscut. Dar, mai adeseori, comicul urmuzian are un fond agresiv, obscen sau macabru. Conform schemei explicative psihanaliste întrezărim în aceste cazuri voinţa de eliberare de sub o cenzură (a raţiunii, a conştientului, dar şi a convenţiilor social-moral-culturale şi artistice). Ismail care îşi mănâncă

viezurii-amanţi, cruzi şi vii, după ce le-a rupt mai întâi urechile şi a stors pe ei puţină lămâie, este o imagine umoristică exemplară a acestui gen comic care, prin eliberarea energiei necesare întăririi cenzurii morale, permite o invadare subsecventă a psihicului cu o senzaţie acut euforică. O asemenea eliberare simbolică de sub presiuni sociale ori morale (autorităţi, şcoală, lege etc.) se realizează şi prin comicul care rezultă din degradarea valorilor consacrate, întreaga „critică socială" urmuziană, procesul legii, parodia ştiinţei şi a pedanteriei didactice, reducerea la absurd a ştiinţei, la forme groteşti a tehnicii, a riturilor şi ceremoniilor, utilizează comicul ca degradare a valorilor, ca eliberare – prin reducere – a simbolurilor. Marile acte ale existenţei umane, momentele cruciale ale unui destin, moartea însăşi iau o alură grotescă. Caracterele par caricaturi. Raţiunea nu este nici ea cruţată. Comicul fantezist, umorul absurd mimează respectarea logicii, permiţându-şiv o voluptuoasă batjocură a logicii.

Urmuz umorist este asemănător cu clovnul beckettian. Eroii săi sunt făpturi ambigue, cunoscând ridicolul şi tragicul. De fapt, ca un păpuşar, el nu râde de aceste fiinţe – în acelaşi timp rizibile şi patetice – ci se mulţumeşte să le manevreze. Simţim, citind *Fuchsiada*, o vagă compasiune, dar în acelaşi timp, râdem de aventurile bizarului personaj. Mila, durerea, admiraţia, râsul pe care el ni le inspiră (ca şi Don Quijote) smr, afecte a căror sumă nu poate fi decât un sentiment compozit al grotescului ori al absurdului. Ca şi Kafka, Urmuz nu este un „autor comic". Nu are sănătatea, siguranţa de sine, detaşarea lucidă de „materia" sa, a unui asemenea autor. El este un umorist, oarecum în acel sens în care umorul poate fi înţeles ca o soluţie disperată, un *pis-aller*. Într-o lume în care tragicul s-a degradat, în care tragedia s-a preschim – bat în farsă, în lumea în care arta a devenit o simptomatologie a crizei sau o tentativă de taumaturgie, literatura lui Urmuz consemnează un faliment. Asemenea Regelui Lear, Urmuz socoteşte că are dreptul la un lamento, la o tânguire asupra durerii sale, dar în gura lui tragedia devine comedie. Umorul este, pentru el, când un pretext, când un alibi, un subterfugiu, când un mod de a face posibil cuvântul, de a face supor –, stabile cuvântul, viaţa, lumea. Umor trist, reziduu degradat al tragicului, al sublimului imposibil. Umorism semnificând *locul* tragediei dispărute din lumea modernă. Absurdul a luat locul tragicului. Omul într-o perspectivă absurdă nu este victima unei catastrofe tragice, nu este cel care suferă o decepţie în ordinea

cosmică, ci e victima unei păcăleli (fie şi metafizică). Năruirea interioară s-a petrecut, desigur, în universul absurd, cataclismul în ordinea cosmică şi în ordinea conştiinţei nu sunt însă tragice. Dar absurdul, nu mai puţin decât Tragicul sunt semne ale unui sfârşit, anunţă limita, semnifică apocalipsa.

În lumea *sfârşitului lumii*, dominante sunt neliniştea, anxietatea, teroarea. Monstruosul, dezgustătorul, scabrosul sunt, de asemenea, simptomatice într-un univers în descompunere.

Descrierea *locurilor* (de pildă aceea a încăperilor lui Stamate) stârneşte mai puţin râsul, prin incongruităţi comice, cât neliniştea. Coborând din salonul (şi el plin de obiecte bizare) spre încăperile misterioase ale „subtpământei", impresia de *unbeimlich* se accentuează. Spaţiul tenebros (ca acela al apartamentelor din romanele „gotice", ori din unele filme ale lui Méliès) închide scene oribile. Descrierea se termină cu descoperirea familiei Stamate legată de un ţăruş.

Chipuri neliniştitoare populează universul urmuzian. Întreg comportamentul lui Ismail în legătură cu viezurii este de ordinul oribilului şi al scabrosului. Formele umane asociate cu zoologicul, cu mecanicul sunt proiecţii ale unei reverii anxioase, imagini ale terorii. „Ciugulitul păsăresc ne aminteşte o proiecţie anxioasă a cineastului Hitchcock. Făpturile lui Urmuz se complac, cum am văzut, în sadisme. Actele lor răspândesc teroarea, stârnesc oroare. Drama alienării ca şi formele pe care le ia reificarea sunt terifiante. Bestiariul lui Urmuz, făpturile sale mecanomorfe, uzura materiei evocă anxietăţile unei lumi posedate, demonizate. *Îngrijorătorul* se degajă din caracterele fictive ale lui Urmuz care ni-l aminteşte, nu arareori, pe E.T.A. Hoffmann şi pe E.A. Poe (pe care-i cunoştea, probabil), dar mergând mult mai departe decât aceştia pe linia fantasticului neliniştitor. Unele făpturi urmuziene se mutilează pe sine, altele îşi terorizează camarazii de bolgie. Malignitatea lor, propensiunea lor spre rău e manifestă. Sadismul, perversiunea agresivă e o dominantă a ficţiunilor urmuziene.

Nu vom reveni asupra acelor texte, analizate în paragrafele anterioare, în care monstruosul apare ca o valoare (de fapt o npnvaloare) căutată pentru raţiuni estetice şi nu numai estetice, în apocalipsa urmu-ziană oamenii s-au transformat în monştrii. Nicio figură umană integră – nimic din *norma* umană. E firesc ca aceste fiinţe monstruoase să săvârşească orori, masacre. Ei secretă *dezgustătorul*. O

ființă care devine uneori de două ori mai lată şi cu totul străvezie, care se hrăneşte cu ouă de furnici pe care le digeră printr-un mecanism oribil, e „natural" să aibă perversiuni ciudate, să se dedea la acte dezgustătoare.

Toate aceste antivalori estetice – monstruosul, scabrosul, oribilul, insolitul – pe care le revelează „paginile bizare", indică propensiunea fundamentală a autorului lor spre constituirea unui univers *întors pe dos*, a unui antiunivers, ca şi a unei antiliteraturi subsecvente. Urmuz Proiectează un *spaectaculum mundi* în care invenţiile „spectaculoase" (ca într-un teatru de marionete baroc) par să fie opera unui spirit malign, înţelegem prea bine de unde provine aplecarea scriitorului – împrumutată făpturilor sale – spre teatral, travestire, mască, fetişisme de tot joiul. Căci universul în care „trăiesc" este un univers *als-ob*, o ficţiune întrucâtva magică. Lumea lui Urmuz pare să fie *vrăjită*, o lume în care, un duh rău, prin procedee magice, a provocat metamorfoze, răsturnări, mutaţii în contra firii. Totul constituie un scenariu apocaliptic.

Dar, încă o dată, nu avem în scrierile lui Urmuz doar „revelarea" (apocalipsa înseamnă *revelare*) unui *sfârşit*, închipuirea unui univers în descompunere ci – ca într-un joc secund – scrierea însăşi, apocalipsa însăşi e întoarsă pe dos. Cuvântul despre sfârşit devine sfârşitul Cuvântului. Urmuz e unul din cei dintâi scriitori ai secolului XX care au încercat o subversiune a scrisului, aderând (mai mult ori mai puţin conştient) la o estetică a nonexpresiei. Apocalipsa urmuziană afectează nu lumea reală ci aceea fictivă. Literatura sa e o antiliteratură.

S-a observat, uneori (avangarda literară din anii '30 a fost prima care a remarcat), că Urmuz face o parodie a cuvântării şi scriiturii literare, parodie a stilului, a genurilor, a descrierii, a făuririi personajului etc. *Pâlnia şi Stamate* e un „roman în patru părţi". Evident, e o. parodie a genului, deşi e şi un microroman, amintind *alura* unor romane clasice. Subversiunea e însă mult mai dibace, mai perfidă, căci mimânci literatura, Urmuz vrea să arunce în aer edificiul însuşi al cuvântului. Deşi, Urmuz era, fără îndoială, un om al cuvântului. Nu părăsise el facultatea de medicină pentru că în zadar ciupise, zilnic, cadavrele din sala de disecţie, acestea rămăseseră inerte, nu voiau să scoată o *vorbă*? Nu caracterele îl obsedau pe Urmuz, ci cuvintele. Ca şi acel personaj din *Ciuma* lui Camus, care – maniac al scrisului – cizela necontenit aceeaşi frază de început a operei sale, tot astfel Urmuz

repeta mereuschimbându-le pe alocuri, aceleaşi cuvinte, aceleaşi fraze. Lada, legendara ladă în care Saşa Pana a văzut teancuri groase de manuscrise acoperite cu scrierea măruntă a lui Urmuz, cuprindea aceleaşi câteva texte transcrise, modificate, pline de ştersături, de corecturi, amendate, chinuite la nesfârşit. Obsesie maniacală? Urmuz a păstrat toate ciornele alcătuind un fel de *via crucis* a carierei sale de scriitor. De fapt, ele toate alcătuiau *Opera* sa. Din nefericire, aproape toate hârtiile sale s-au – pierdut. Dar ştim că, asemenea eroilor săi care repetau mereu aceleaşi., gesturi, şi el a scris şi rescris, cu mici variante, mereu aceleaşi texte supunându-se, parcă, unui comandament ce-l depăşea.

Printre „sursele de inspiraţie" din care s-a alimentat Urmuz, sora scriitorului aminteşte câteva, legate de *cuvânt*: „1. sonoritatea unor cuvinte; 2. numele proprii citate pe anumite firme (Algazy şi Grummer, Cotadi şi Dragomir etc.); 3. curiozităţile unor oameni în legătură cu numele şi ocupaţiile lor…" Numele care exercită asupra lui o adevărată fascinaţie sunt cele *străine*: Algazy, Grummer, Fuchs, Ismail. Există, desigur şi nume *autohtone*: Stamate, Dragomir. În trei cazuri avem de-a face cu cupluri de nume amintind asociaţii de pe firmele comerciale (*Algazy et Grummer* etc.), unele titluri de romane (*Pani şi Virginia*), stigerând ideea dublului, a dedublării personalităţii, în toate aceste cazuri observăm o intenţie ironică vizând simultan mai multe obiective. Supremă ironie: făpturile trebuie să se potrivească cu numele lor. Cuvintele lui Urmuz din scrisoarea sa către Arghezi ca şi nota la *Algazy et Grummer* constituie o apologie ironică a *numelui* la care trebuie să se adapteze fiinţele. *Nomina* ar precede şi ar determina realitatea (o idee similară poate fi întâlnită la Platon în *Theetet*). Om al cuvântului, Urmuz extinde limitele şi puterea cuvântului până când provoacă o explozie a sa. El aruncă în aer Literatura. Desigur, afectează descrierea clasică, desenează cu falsă naivitate „caractere", foloseşte din belşug formule stereo – ţipe literare, se complace în estetisme pentru a denunţa indirect stilul, „artistic", sparge necontenit schema realistă, adoră clişeele jurnalisticii – (anunţuri de mică publicitate, fapte diverse), imită uneori patosul, sentimentalismul, lirismul literaturii de mare circulaţie. Totul pentru a submina însuşi actul literar. Sinuciderea – am văzut – e o obsesie a acestui om care va sfârşi prin a-şi lua viaţa, după ce şi-a împins făpturile fictive într-o bizară moarte *în curs*, fără de sfârşit. Actul său literar reprezintă un fel de

smucidejjs. a literaturii.

Îl putem contempla pe Urmuz printre „congenerii săi: Lewis Carroll cu miraculoasa sa lume subterană şi de dincolo de oglindă, Alfred Jarry şi monstruos-oribil-grotescul său Ubu, Christian Morgenstern şi întreaga sa zoologie fabuloasă, Franz Kafka de care l-am văzut de atâtea ori aproape, Eugen Ionescu pe care îl vom vedea traducându-l, comentându-l, continuându-l, Samuel Beckett cu literatura sa eshatologică. N-ar fi putut scrie, oare, Urmuz aceste rânduri: „… M-am deprins cu halucinaţia simplă: vedeam o moschee în locul unei uzine, o şcoală de toboşari condusa de îngeri, trăsuri pe căile cerului, un salon în fundul unui lac; monştrii, misterele… Am devenit o operă fabuloasă”? Cuvintele îi aparţin lui Rimbaud şi au fost scrise în 1873 în *U* pe *Saison en Enfer*.

Ca şi Jarry, ca şi Morgenstern, ca şi Kafka, ca şi Beckett, ca şi Eugen Ionescu – *Urmuz-J*de-*ite-aţujăj*ă-*motl* – *Jâluiii*, în cele din urmă subversiunea” sa e aceea a unui literat. Şi totul sfârşeşte prin a deveni literatură. Dincolo de care nu este decât tăcerea. Ni se spune despre Urmuz că avea obiceiul de a răspunde la unele întrebări, acoperindu-şi buzele, enigmatic surâzătoare, cu un deget.

URMUZIANA

De la misterul Urmuz la un cult Urmuz. Banalul Demetrescu-Buzău, ca şi Urmuz, acel alter ego „halucinant” al său s-au oferit: în egală măsură, apetitului mitologic al unor urmaşi. Avangar da rera – îndeosebi, va făuri – urmărind propriile, obiective, unhand P °P™* categorii, un *mit al lui Urmuz*. În conventiculele avangardiste, din jurul – revistelor *Punct*, *Contemporanul*, şi îndeosebi Unu se întreţine în a-mi care au urmat după moartea lui Demetrescu-Buzau, un adevărat cult al lui Urmuz. Critica literară, mult mai reticenta cu un scriitor a cărui operă (destul de târziu, în 1930, publicată într-un volum) număra abia câteva zeci de file, se va angaja cu greu în discutarea calma a creaţiei urmuziene. Astfel, loc va rimâne multă vreme, dacă nu pentru [» td» r mitizării, efuziunilor lirice, conjecturilor de tot soiul în jurul omului-Urmuz şi al operei sale va pluti mereu un uşor aer de mister.

Un Urmuz misterios. Departe de a încerca, o interpretare o. exegeza a operei, o înţelegere a omului, primii fervenţi îngroaşă voit *târna urmuz*. Ei nu pot face din grefierul-scriitor – cu toată sinuciderea, cu toate ciudăţeniile postulate, intuite mai mult decât ştiute, ale dublei

sale existenţe – un *caz*. Vor face, însă, un *mister*. Ceea cefascinează este, înainte de toate, chipul de nepătruns al omului care abia îi părăsise, pe care nu-l cunoscuseră, pe care „paginile bizare" îl revelau. Iată un portret în care umbrele precumpănesc luminile: „Ceva rece şi cadaveric, cu privirea grea, de plumb, ţintită pe tine, o linişte de genune cu acel misterios calm al autoportretului lui Van Gogh… Magic şi inexpresiv ca piatra Kaabei. Cheia a luat-o cu el". Lucian Boz, autorul acestui portret (publicat în *Excelsior*, I, 18 din 4 aprilie 1931) extras mai curând – ca şi desenul lui Teewan închipuindu-l pe Urmuz – prin „constrângere şi concentrare intelectuală" decât prin cunoaştere *de visu*, este, vom vedea îndată, unul din cei mai subtili analişti ai tainicului grefier-scriitor. El îl vede însă, ca toţi cei care au avut o *revelaţie Urmuz*, la câţiva ani după moartea acestuia, proiectat într-un infinit inaccesibil, indefinisabil. Moartea violenta a preschimbat – în ochii lor – omul, într-un idol barbar, indescifrabil.

De la început adoratorii acestui nou idol, credincioşii unui cult Urmuz observă într-însul o duplicitate. Ea nu este, însă, aceea a omului banal şi a creatorului nepereche, ci a omului de rând şi a figurii mitice. Cu sârg, tinerii avangardişti vor proceda la mitizarea lui Urmuz. Iatl-l pe Saşa Pană, evocând moartea poetului: „De acolo, noaptea – poate în clipa imaterială a orei 0 – s-a despicat: Demetrescu-Buzău s-a întors pentru diversul faptelor zilnice la ziare şi în aceeaşi cafenea; iar Urmuz a rămas, cenuşă de stele" (*Unu*, III, nr. 31, noiem. 1930).

Cenuşă de stele! Poeţii avangardei ca nişte tineri zei îl arunca pe predecesorul lor pe boltă, transformându-l într-o stea fixă. Astfel, Geo Bogza, după ce remarcă identitatea locului funebru drepf acela al nupţiilor necesare, îl proiectează şi el pe Urmuz într-o categorie celestă: „Ştii, Urmuz – boschetul de la şosea, cavou al inimii tale fusese până atunci cameră nupţială a multor nunţi clandestine… Odată cu tine, s-a sinucis o legiune de îngeri şi Dumnezeu a fost nevoit să poarte multă vreme doliu la mână".

Scandalul Ciprian. G. Ciprian, prietenul Ciprian care îl cunoscuse bine pe „bietul" Demetrescu-Buzău, nu putea să-l lase pe acesta uitat în lut, pentru ca să-l imortalizeze doar pe misteriosul Urmuz, ca acei apostoli mai târzii ai săi… G. Ciprian şi Demetrescu-Buzău fuseseră „fraţi de cruce" – povesteşte Alex. Bădăuţă care i-a cunoscut bine pe amândoi (cf. *Al doilea Vlaicu-Voda*? în *Viaţa literară*, III, 75, 28 febr. 1928). La moartea grefierului, am văzut că Ciprian publică un articol

(semnat C.) în *Dimineaţa* din 26 noiem. 1923. Panegiricul se încheie astfel: „Ar fi meritat o soartă mai bună şi cu deosebire o moarte mai… bună, sau chiar mai rea –, dar nu aşa, de râsul celor care nu l-au cunoscut, care nu l-au înţeles şi care nici nu puteau să înţeleagă un suflet atât de complicat ca al lui".

G. Ciprian, este, de altfel în centrul unui mic scandal de presă care va constitui primul prilej al „lansării" mitului Urmuz. Într-adevăr, în acel Medalion *Urmuz* pe care-l publică Tudor Arghezi în Bilete *depapagal* (I, nr. 16, din 19 febr. 1928), poetul pune la îndoială pater „unitatea *Omului cu mârţoaga*, piesa lui Ciprian, atribuind-o lui Urmuz. După redactorul *Biletelor de papagal*, însăşi umbra lui Urmuz, apărută în sala teatrului, într-o seară de reprezentaţie a Omului *cu mârţoaga*, i-ar fi şoptit: „Nu e de Ciprian". Şi Arghezi, convins de şoaptele „umbrei", conchide peremptoriu „Chirică e al lui Urmuz, Mârţoaga e a lui Urmuz, totul pare al lui Urmuz". *Este* ori *pare*? Ciprian îi răspunde în curând poetului care-l acuza de un furt odios, sub semnătura lui… D. Demetrescu-Buzău. E o scrisoare deschisă pe care „umbra" lui Urmuz se presupune că i-o trimite lui Arghezi: „Spiritul meu îţi mulţumeşte pentru semnalul campaniei de reabilitare actoricească a bunului meu prieten Ciprian. În adevăr, succesul lui de dramaturg era pe cale să ucidă gloria carierei sale artistice". După ce recunoaşte că „umbra" sa „fericită a apărut în sală" respinge acuzaţia lui Arghezi („Piesa nu e de Ciprian-actorul ci de Constantinescu-literatul") şi refuză paternitatea piesei: „În ce mă priveşte, refuz să primesc paternitatea unor personaje create exclusiv de creierul amicului meu". Om de spirit, Tudor Arghezi a gustat se pare răspunsul „spiritului" lui Urmuz şi i-a răspuns tot acestuia: „te cred pe cuvânt, iartă-mă că ţi-am atribuit, o piesă cu câteva părţi excelente şi sunt bucuros că *Biletele de Papagal* se citesc şi la voi (în Purgatoriu). Nu uitaţi abonamentul". Mult mai târziu, după apariţia scrierilor lui Ciprian (având în apendice – printr-un subterfugiu editorial – texte ale lui Urmuz) ca şi a amintirilor sale în volumul *Măscărici şi mâzgălici* (1968), Eliza Vorvoreanu, în amintitele *Spicuiri din adevărata viaţă a lui Urmuz*, va evoca prietenia strânsă care-l lega pe Ciprian de fratele ei. Tot ce scrisese acesta, în amintirile sale, certifică sora lui Demetrescu-Buzău, „adevărat este". Dar tot ea vorbeşte despre influenţa lui Urmuz asupra creaţiei dramaturgului Ciprian. „*Omul cu Mârţoaga* şi *Capul de răţoi* n-ar fi văzut lumina zilei şi succesul scenei dacă Ciprian n-ar fi cunoscut pe Urmuz", Urmuz ar fi –

după Eliza Vorvoreanu – Ciriviş din *Capul de răţoi*, piesa însăşi fiind o dramatizare a unor momente din viaţa fratelui ei, iar „copacul-casă" chiar o născocire a acestuia.

Urmuz şi avangarda. Micul scandal de presă, stârnit prin contestarea paternităţii *Omului cu Mârţoaga*, a avut loc în 1928. Urmuz *t* devine o prezenţă în arena literelor abia în 1930 când se publică, în 300 de exemplare, ediţia princeps a operei sale, editată de avangardiştii de la *Unu*, respectiv de entuziastul şi ordonatul animator Saşa Pană (*Algazy et Grummer*, editura *Unu*, Bucureşti), îngrijitorul ediţiei va deveni, de altfel, unul din preoţii noului cult Urmuz. Căci se poate vorbi de o adevărată fervoare cvasireligioasă pe care moderniştii de diverse nuanţe (dadaişti, constructivişti, suprarealişti etc.) o întreţin, aducându-şi omagiul lor necondiţionat memoriei aceluia în care vedeau un mare înainte-mergător, un profet, un geniu tutelar. Din ce se hrănea patosul fervorii lor? Din proiecţia mitizată a unui Urmuz avangardist (dacă putem spune astfel). Ceea ce îi fascina în destinul lui Urmuz era izolarea sa, moartea sa violentă şi voluntară (să ne amintim pledoaria pentru sinucidere a unor avangardişti francezi şi chiar pilda unui Jacques, Vaché), existenţa sa dublă, anxietatea prezumată, revolta atribuită. Avangarda din România; cea nevoie – ca şi avangarda de pretutindeni – de o tradiţie, de o noul» tradiţie de la care să se revendice, de precursori în care să se recunoască. Dada şi surealismul francez îşi descoperiseră o astfel de tradiţie în Lautrearnont, Rimbaud, în marchizul de Sade, în romanul „negru" ş.a.m.d.

Geo Bogza este unul dintre cei dintâi apologeţi ai lui Urmuz şi, poate, cel mai plin de o cultică fervoare. În ianuarie 1928 apare la Câmpina, sub direcţia sa, primul număr din *Urmuz*, „revistă de avangardă", la care vor colabora Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Stephan Roll şi Al. A. Tudor-Miu. Aşadar, numele grefierului-scriitor, decedat cu câţiva ani în urmă, devenea formula magică, titlul frondeur, cuvântul-talisman al unui tânăr avangardist. Manifestul-program al înflăcăratului Geo Bogza, pe prima pagină a primului număr, poartă – evident – titlul *Urmuz*.

E un text vibrant, de un lirism convulsiv („Frumosul va fi convulsiv sau nu va mai fi" – André Breton). Dar iată câteva fragmente din acest articol *Urmuz*:

„Zbaterea sufletului zvâcnind în afară, eliberarea şi ajungerea

până la El geamăt din lovirea dură cu brutalitatea.

Acest El, cu literă mare, tot aşa de îndreptăţit cum cel despre Iisus. Amândoi amanţii viitorului, apostolii unor lumi ce au să vină. Ura şi batjocura, umbră inerentă vieţii lor.

Şi totuşi, ochii ţintind halucinaţi acel punct miraculos aperceptibil doar celor aleşi.

Pentru a ajunge acolo, ştreangul: mijloc fericit.

Noi, rămaşii, tremurăm şi ne îngrozim".

Urmuz, Iisus al unei noi religii! Prin moartea sa violentă, el a devenit un nou mântuitor. Exaltarea lui George Bogza – cum e semnat acest text – este o trăire paroxistică voită, o „exasperare pură", cum o va chema mai târziu. Urmuz este considerat un catalizator de mare preţ al unor reacţiuni excesive. Ca şi figurile mitic-redemptoare din vechime, „*Urmuz* trăieşte încă", deşi viaţa sa terestră a fost curmată de „ştreang". Uneori, e adevărat, „*Urmuz* pare un vis absurd". Dar rămâne acţiunea lui. Înainte de toate, asupra limbii pe care a fecundat-o („Urmuz a contribuit şi el la operaţia voronofiană făcută limbii anchilozate şi peltice"). Dar, o asemenea figură mitică nu poate fi doar un simplu agent – oricât de eficient – al revitalizării limbii. El e un profet: „sfârc care biciuie conştiinţele". Şi, mai mult decât atât, e o misterioasă întrupare a neantului. Un damnat prin care se va săvârşi „marea şi absurda sinteză: a Nimicului", prin care se vor găsi afinităţile cu „Nirvāṇa", care a deschis „robinetele frigului". Toate aceste formule teribile vor să indice, doar, în Urmuz, pe marele înainte-mergător, pe cel care congelând, oarecum, spiritul, a îndemnat la *mişcare*. Într-adevăr, tânărul Bogza clama, în acel manifest al revistei sale de avangardă", *Urmuz*: „mişcare, multă mişcare".

Mitul Urmuz va găsi în avangardiştii de la *Unu* pe cei mai activi mi-topoeţi ai săi. îl întâlnim şi aici, firește, pe Geo Bogza teoretizând şi practicând „exasperarea creatoare". Când vorbeşte despre Urmuz, el adoptă iar alura poematică, vocea sa ia modulaţii cultice. Într-un text, *Can delă-stea*, la mormântul lui Urmuz (*Unu*, I, nr. 9, ian. 1929), tânărul poet avangardist intonează litanii lui Urmuz:

„*Stea – Ţie care ai făcut din dezechilibru o virtute*.

Candelă – ţie Urmuz, îţi aprind fraţii tăi din laptele sângelui lor".

Urmuz e, pentru cei de la *Unu*, marele precursor. Geo Bogza o declară în articolul *Urmuz premergătorul* (*Unu*, III, nr. 31, noiem. 1930). De altfel, acest articol, respectiv numărul 31 al revistei –

închinat lui Urmuz – apare după publicarea volumului de scrieri al „premergătorului". Pe frontispiciul ediţiei princeps, scoasă de Saşa Pană, se putea citi următorul text: „Pentru lămurirea unei legende, pentru dărâmarea unui simbol devenit prea limpede, pentru o nouă neliniştire a propriei noastre existenţe, grupul «*Unu*» adună aceste câteva ciudate pagini de revoltă, plecându-se dinaintea singurului privilegiu care a încheiat viaţa lui Urmuz ca o fereastră". Textul e datat: „13 oct. 1930".

La drept vorbind nu „lămurirea unei legende" ci răspândirea ei, nu „dărâmarea unui simbol" ci întărirea unui mit sunt obiectivele pe care le urmăresc avangardiştii de la *Unu*, publicând textele lui Urmuz. O generaţie neliniştită afla o confirmare, o justificare a propriei revolte, în bizarele pagini de revoltă ale acestui mare neliniştitor. Urmuz este opus unei întregi lumi opace. El a fost Neînţelesul, Damnatul, prototip, al revoltei avangardiste, într-un articol publicat nu mult înainte de apariţia volumului Urmuz, Stephan Roll schiţa cariera postumă a acestuia (*Scun-drcuit Urmuz*, în *Unu*, II, nr. 9, 1929). O lume distrată, angajată în preocupări meschine, l-a ignorat. „S-a trecut peste el uşor ca peste păpădii". A fost cunoscut, poate, dar, superficial. „Poate – totuşi – l-a citit cineva în aburul de rom la ceaiul unei doamne". În sfârşit, au apărut tinerii care l-au reabilitat postum. „Peste câţiva ani, un lest tânăr de înaripaţi şi iconoclaşti, un amor spontan, un teren apt pentru luneta lui, l-a purtat prin muzeele vii, în frunte". Ceea ce a însemnat Malherbe pentru clasicii francezi ai secolului al XVII-lea, este Urmuz pentru aceşti tineri „înaripaţi şi iconoclaşti". Stephan Roll nu cântă litanii lui Urmuz, ci îl defineşte prin formule frapante: „Un iniţiator nebănuit prin trecerea lui, un boxer printre muze, un poet neverosimil pentru înţelegerea aparentă şi un hantat…"

Esenţial, deci, în mitul Urmuz, propagat de tinerii din jurul revistei *Unu* este faptul că, acest profet a fost – ca orice profet autentic –, *refuzat*. Că a fost un inasimilabil, „lut care nu se asimila humei coti-diane" (Stephan Roll), un inadaptabil într-o lume adversă şi dispreţuită, suferind de „violenţa necesităţii de a fi prezent într-un concret pe care îl dispreţuia şi din care s-ar fi vrut evadat…" (Geo Bogza).

Două erau, pentru avangardiştii de la *Unu*, motivele pentru care Ur muz putea fi socotit o figură exemplară, premergătorul prin excelenţă:

revolta sa şi saltul săvârşit prin scrisul său într-un univers inedit.

Revolta înseamnă înainte de toate, nonconformismul, „încăpăţânarea de a nu găsi în viaţă vreun conform oarecare". Geo Bogza, care face această remarcă, îl apropie pe Urmuz de Eminescu. El e, poate, singurul avangardist care putea face o asemenea legătură, fiind cel care nu se lepădase nicio clipă, chiar în anii acelui anarhism poetic, de Eminescu. Straniul Urmuz este, nu mai puţin decât Eminescu, prin nonconformismul său, prin zbuciumul şi sfârşitul său tragic, un „blestemat", în sensul acelor „poetes damnés" din secolul trecut francez. Revolta lui Urmuz nu sparge limitele literaturii. Caracteristic pentru intenţiile lui Geo Bogza, pentru viziunea sa din acei ani, este faptul că el nu vede în „premergător" un *dinamitor* al literelor şi artelor, un nihilist. Revolta urmuziană, în perspectiva lui Geo Bogza, este aceea a unui literat care rămâne literat. „Scrisul acestui nu mai puţin blestemat Urmuz, oricât ar părea de paradoxal şi de trăsnit e totuşi impregnat cu filonul substanţial al unei eterne probleme şi eroii lui vor rămâne multă vreme în literatură…"

Saşa Pană insistă, mai mult decât prietenii săi, asupra *revoltei* urmu-ziene. Evocându-l (în numărul din *Unu*, pe care i-l închină, III, nr. 31, noiem. 1930) arată sursa acestei revolte: „Clocotul contra celor în mijlocul cărora trebuia – cu o grimasă a sufletului – să strângă sau să-şi trăiască o funcţie scriind sentinţe, şi dezesperările unui şarpe ce-i încolăceau creierii…" Toate aceste suferinţe şi indignări, Urmuz „le-a sublimat în scrâşnete, le-a proiectat pe reverul logic ca o cascadă văzută într-un tavan de oglinzi", într-o notă cu titlul *Ascuţiţi-vă aşadar foamea*, publicată în acelaşi număr al revistei *Unu*, Ilarie Voronca vorbea şi el despre „gestul sublim de renunţare şi de izolare a lui Urmuz", despre „trăsnetul de ură, de răzvrătire, de singurătate al celui mai pur dintre poeţi", accentuând „semnificaţia de prevestire şi de cataclism a scrisulu' şi a vieţii sale".

Revolta în perspectiva avangardei este mişcarea care provoacă o răsturnare dorită în ordinea lucrurilor, stârneşte cataclisme universale, e o introducere în apocalipsă. În acest sens, Urmuz ar prevesti răsturnări grave în condiţia umană. O revoltă tragică, desigur, căci pentru cel revoltat ea este echivalentă cu sinuciderea. Revoltatul este prima victimă a subversiunii sale. Nu poţi coborî în abisuri, nu poţi fi atent la seismele pe care, printre primii, le sesizezi, decât

asumându-ţi riscurile unui cutremur particular. Sensibili la seismele veacului, tinerii poeţi ai avangardei recunoşteau – fiecare în felul său – sensul apocaliptic al scrierilor lui Urmuz. După Stephan Roll, sensibil ca şi maestrul său la sensul umoristic al mecanicului, Urmuz „inventase un apocalips al burlesculuiˮ. Având o propensiune spre soluţiile *explozive* (cel puţin pe planul teoretic al manifestelor, de pildă: „Cititor, trăieşte poemul, cum ai trece cu valizele pline de nitroglicerină printr-o ţară de focˮ), Saşa Pană insistă asupra aspectelor grave, dinamitarde, ale acestor „pagini de revoltaˮ. Ga şi Breton, în opera lui Rimbaud sau Lautréamont, Saşa Pană întrevede în scrisul lui Urmuz, care a fost „pentru cretinii angajaţi ai unei cafenele a «scriitorilor» din Bucureştii ultimilor douăzeci de ani, un desert bufonˮ, tragicul unei revolte singuratice.

Dar revolta ca şi tendinţa spre un nihil esenţial pe care le descopereau avangardiştii în literatura lui Urmuz se asociau, pentru ei, cu saltul într-o *aha* lume, cu o încercare de transcendere, de trecere într-un alt univers prin lichidarea *acestuia*. Astfel, Geo Bogza îl consideră: „cel dintâi de aici şi de aiurea care din vârful peniţei ca de pe o trambulină a făcut primuji salt pe o planetă nouă cu o altă atmosferă şi cu o nouă geografie a sensibilităţii şi iată noi credem la fel…ˮ Firește, acest nou univers se află situat, undeva, dincolo de „câte graniţi ale realităţiiˮ! Căci, după Stephan Roll, Urmuz „descoperise un plan inedit, construise un telescop pentru infern, un reflector pentru oameni negri…ˮ, un fel de antiunivers. În sfârşit, Ilarie Voronca remarcă, în acelaşi sens, arta lui Urmuz de a trece, „ca o rază Röntgenˮ ce se pierde în nesfârşit, prin „miezul lucrurilorˮ.

Misteriosul, însinguratul, revoltatul Urmuz, constructorul unor vehicule imaginare, permiţând accesul la o *altă* lume, acest ins pe care avangarda literară l-a proiectat, ca pe un erou mitic, printre constelaţiile, puţine, ale propriului firmament, acest poet mai mult decât poeţ, pe care Geo Bogza îl apropie de Eminescu, de Edgar Poe, de Don Quijote, de Buster Keaton şi Charlie Chaplin, pe care Saşa Pană îl apropie de Franz Kafka, iar Stephan Roll de Valéry Larbaud, această făptură bizară al cărei portret îl desenează Perahim (în numărul omagial, din 1930, al revistei *Unu*), închipuindu-l, în spiritul cel mai autentic urmu-zian, cu o bosă frontală enormă, un nas alcătuind o altă gură orizontală şi buze teribile, Urmuz este un daimon familiar care bântuie ima –, ginaţia avangardei literare, un premergător recunoscut,

adulat, urmat.

— Toate mişcările moderniste sunt văzute de avangardiştii înşişi, într-o co –, respondenţă oarecare, cu iniţiativa urmuziană. Desigur, nu se poate vorbi de o filiaţiune, de vreo înrâurire directă, dat fiind că futurismul, Dada, suprarealismul occidental l-a ignorat pe Urmuz. Stephan Roll regretă că, la începuturile sale, Dada nu l-a \avut printre fidelii săi pe autorul lui *Algazy et Grummer*. „Dacă mişcarea de la Zürich – spune el –, cabaretul Voltaire, l-ar fi avut acolo în pulsul propice lui, s-ar fi culminat în producţie…" într-o notă din *Contemporanul* (an V, nr. 71, dec. 1926), Urmuz e promovat precursor şi arhetip al tuturor avangardismelor din lume, „revoluţionar discret al literaturii româneşti şi precursor ignorat al mişcării de avangardă, al prozei şi poeziei de contrasens, al umorului nou, al liricii liberate de logică şi anecdotă din *Lumea întreagă*".

Pioasă exagerare, firește. Urmuz e revendicat de un mic număr de poeţi, pentru care e un simbol al propriei lor revolte. O anumită confrerie devine sensibilă la jocul pervers al fanteziei sale, la ermetismul umorului său. O „influenţă" directă poate fi semnalată doar la unii pastişori ai săi lipsiţi de importanţă ca Moldov, ori Madda Holda. Atunci când F. Aderca, în *Bilete de Papagal* afirmă că Urmuz a fost depăşit de unii imitatori ai săi, Geo Bogza protestează vehement (în *Unu*, III, 31, noiem. 1930): „O punere la punct şi o distincţie între imitatorii de rând şi acei scriitori care au numai o aparentă asemănare cu scrisul lui Urmuz, e necesară şi se va face". Imitatorii lui Urmuz nu se recrutează dintre fidelii care preferă să-i mitizeze figura decât să-i împrumute uneltele. Au proiectat într-însul propriile lor anxietăţi şi exuberanţe. Geo Bogza dă expresia cea mai exactă a semnificaţiei lui Urmuz pentru acel mic grup de tineri din care el însuşi făcea parte: „Astfel, paralel cu scurgerea timpului Urmuz capătă tot mai mult o semnificaţie de zodie sub a cărui lumină halucinantă ne-am regăsit cu spaimă mai de mult, la 18 ani…"

Fără îndoială, avangardiştii au intuit unele sensuri ale operei lui Urmuz, chiar dacă „semnificaţia de zodie" pe care el o dobândeşte pentru ei, nu este prielnică aprecierilor critice făcute cu sânge rece. Mult mai târziu, Eliza Vorvoreanu va face următoarea reflecţie pe marginea celor afirmate în *Unu*, cu privire la fratele ei: „Regret… că în această revistă se exagerează tragismul vieţii lui Urmuz, punându-se în legătură cu alcătuirea schiţelor lui. Nu: din joc, râs, glumă… din

exuberanţa vieţii lui plină de bucurii s-au născut schiţele lui Urmuz!" O creaţie atât de ambiguă a unui om atât de plin de ambivalenţe ne îndeamnă să presupunem că anxietăţile lui Urmuz nu excludeau extazele sale, după cum exuberanţele nu puteau să-i alunge cu totul depresiunile. Urmuz, nu s-a întrupat, însă, nici din teamă, nici din bucurie ci, poate, dintr-o funciară acedie.

Posteritatea critică. Ediţia îngrijită de Saşa Pană a scrierilor lui Urmuz a incitat critica, foarte rezervată până atunci. Profesioniştii criticii se vor apropia, e drept, cu oarecare reluctanţă şi de acum înainte, încă multă vreme, de acest caz bizar. E. Lovinescu nu-l va aminti în *Istoria literaturii române*, (1930 – 1937), Tudor Vianu nu-l va cerceta în *Arta prozatorilor români* (1941).

Totuşi, textele lui Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Şerban Cioculescu şi Tudor Vianu, care au apărut după publicarea scrierilor lui Urmuz, dovedesc prezenţa scriitorului în conştiinţa critică a epocii. Dar, înainte de a trece în revistă aceste puncte de vedere critice, să ne oprim asupra câtorva încercări de a surprinde semnificaţia operei sau mai exact a cazului Urmuz. Sunt intervenţii ale unor publicişti mai puţin cunoscuţi, articole care au rămas îngropate în mici reviste efemere ale timpului, adunate, prin sârgul lui Saşa Pană, într-un *dosar Urmuz*.

Într-un articol semnat cu iniţialele *n*.c. (Numa Cartianu), publicat în revista *Radical* din Craiova (II, nr. 10, 1930), Urmuz este folosit ca un pretext într-o diatribă împotriva literaturii curente: „A venit vremea să dezmorţim tembelismul oriental al marilor noştri a*şi culturali ş*i să le smulgem stindardul purităţii din mâinile abjecte".

Ceva mai calm, semnând tot cvy iniţiale, *m*.c. (Mihail Cruceanu), ne îndeamnă să nu căutăm „un înţeles precis" în textele lui Urmuz, (cf. *Îndreptar*, I, nr. 12, oct. 1930). Şi pentru el, acestea constituie „pagini de revoltă şi de dezgust în forma cea mai discretă a cugetării omeneşti". Discreţia e echivalentă cu banalitatea. Urmuz foloseşte judecăţile plate, locurile comune, absurditatea chiar, toate acele fraze convenţionale care se repetă în conversaţii, gazete, şcoli, pe la autorităţi, pentru a submina convenţiile. Mai interesante decât reflecţiile critice ale lui m.c. sunt observaţiile sale privitoare la omul Urmuz. Mihail Cruceanu l-a cunoscut bine. L-a auzit povestindu-şi istorioarele, „ca trecere de timp, la o masă de grădină, sau într-o plimbare la voia întâmplării". După Cruceanu, Urmuz a scris

întâmplător, şi nu considera – la început, cel puţin – cele scrise de el, decât ca nişte simple glume. Este subtilă explicarea sinuciderii lui Urmuz, printr-o golire interioară, şi, în acelaşi timp, reducere la absurd a oricărei semnificaţii. „… Motivul [sinuciderii] a fost lipsa de motiv. Mintea lui se obiectiva atât de mult, încât ne mai având niciun interes, ne mai fiind nici om, nici pasăre, moleculă, totul i se părea dureros de absurd, ridicol de inutil".

Absurdul este un termen care începe să fie folosit tot mai des în comentariile pe marginea creaţiei sau a personalităţii lui Urmuz. Avangarda a remarcat procesul neantizării, al eliminării sensurilor, în această operă, dar a asociat-o, conform propriilor tendinţe, exclusiv cu revolta, începe să se observe aspectul paralogic al textelor lui Urmuz. Astfel, într-un articol semnat *S.* (Şiclovanu), publicat în *Excelsior* (I, nr. 2, 12 dec. 1930), autorul remarcă subversiunea urmuziană a logicii. „A preferat mai curând o revizuire a logicei umane, decât să se adapteze". Acelaşi Şiclovanu observa că în literatura lui Urmuz „se disting, embrionare, toate posibilităţile care au *transformat* faţa scrisului contemporan".

Una din cele mai subtile analize – surprinzătoare prin clarviziunea criticului, prin ineditul observaţiilor – este aceea a lui Lucian Boz (în *Excelsior*, I, 19, 4 april. 1931). Desigur, în spiritul avangardei, se insistă asupra revoltei, dar nu asupra celei urmuziene, ci a unui spirit de – revoltă subiacent pe care textele precursorului îl activează ori căruia îi corespunde. Satisfacţia pe care ne-o oferă Urmuz ar fi deci de natura voluptăţii pe care o stârneşte în noi „răzvrătirea teoretică". Dar, locul acestor proze este nu numai în apropierea rimbaldianei *Une saison en enfer*, ci – excelentă remarcă – a textelor lui Mallarmé din *Igitur* sau *Un Coup de des*. Să nu căutăm simboluri în această operă. Expresia urmuziană nu e simbolică. Dimpotrivă, ea trădează voinţa de eliminare a semnificaţiei. „Vacuitate a gândirii: primul lucru ce te izbeşte… Opera lui Urmuz este semnificativă pentru că însăşi lipsa de speculaţie teoretică este o atitudine cugetată". De fapt această operă e o „superbă teratologic a intelectului". Prozele urmuziene ni se oferă ca o colecţie de monştri dar şi ca o galerie de caractere urmărite în esenţialitatea lor metafizica. Lucian Boz vede în Urmuz un căutaţor chinuit al esenţialului: „… preocuparea de prindere esenţială a personalităţii, prin mijloace de constructivism absurd, corespunde, cel puţin în intenţie, cu străduinţa lui Mal-larme de a

evoca în grupe sonore, lucrul în sine al obiectelor". Absurdul se descoperă prin revelarea acestui înşine al obiectelor. Urmuz nu reclamă înţelegerea. „Acrobaţiile absurde" din prozele sale se aseamănă cu acele „hidoase măşti totemice ale genialelor tragedii ioniene, ascunzând totuşi, cu iscusinţă, tragicul". Lucian Boz observă relaţiile dintre comicul urmuzian şi teoria bergsoniană a râsului, afinităţile cu Jarry şi Rimbaud (ca şi *Une Saison en Enfer*, schiţele lui Urmuz sunt un „testament"). Dar, dacă Rimbaud a tins spre identificarea cu esenţa poeziei, poetul român a căutat „numenul personalităţii". Cu toată atitudinea iconoclastă, cu toate că face apel la formele unei gândiri ilogice, Urmuz nu este un premergător al avangardei. Lucian Boz observă „fetişismul care se practică acum de către tineretul literar…", considerând falsă şi dăunătoare interpretarea creaţiei urmuziene. ca gest premergător al revoltei avangardiste. Deşi afiliat cercurilor moderniste, Lucian Boz păstrează, în judecata sa critică o anumită distanţă, care îl separă de fervoarea acelor tineri care, sub semnul lui Urmuz, trăiesc şi propovăduiesec un „nihilism liric".

Într-o cronică la „schiţele fantastice" editate de Saşa Pană în oficina *Unu*, Perpessicius relevă „scânteietorul şi meteoricul talent al fostului magistrat Dem. Demetrescu-Buzău…", (*Cuvântul*, VII, nr. 2151, 1931, retipărit în*ment*. *critice* IV). Ca şi Lucian Boz, Perpessicius se îndoieşte că Urmuz poate fi socotit un „premergător". Desigur, el ştie că Saşa Pană, Geo Bogza, Stephan Roll şi ceilalţi „comparşi de la *Unu*" se revendică de la Urmuz, fiind, oarecum, purtătorii duhului urmuzian. Dar, întrucât Perpessicius crede că e vorba de nişte „schiţe fantastice", el socoteşte că Ion Vinea, Adrian Maniu, Felix Aderca, Ion Călugăru şi Tudor Arghezi, care alcătuiesc în literatura română a acelor ani „lotul fantastic", sunt anteriori ca formaţie lui Urmuz, deci nu se poate vorbi despre influenţa sa asupra acestor scriitori. Textele lui Urmuz cuceresc prin „excesul lor de absurditate". Scriitorul cerne pleava locurilor comune. Grotescul, satira, simbolismul se întâlnesc în aceste scrieri, al căror autor cunoaşte „plăcerea sadică a copilului ce demontea-:! păpuşile…" Astfel apar, ca într-un teatru de păpuşi, marionete, e se pleacă sub povara unor destine peste măsura lor. Esenţială în analiza lui Perpessicius e observaţia privitoare la o „nouă mitologie" pe care Urmuz ar fi schiţat-o în literatura sa fantastică.

G. Călinescu face primele sale comentarii critice pe marginea

textelor lui Urmuz îndată după apariţia acestora în volum (*Capricorn*, I, nr. 1, dec. 1930). Compunerile acestea sunt, pentru el, „simple elucubraţii premeditate fără un sens mai înalt". Umorul lor constă, îndeobşte, în ambiguitatea unui termen care leagă două noţiuni. Importanţa lor este strict documentară: ele oferă istoricului literar un document şi un instrument în vederea înţelegerii unor forme mai noi ale literaturii. Călinescu este sever: el nu crede încă, la acea dată, că Urmuz „poate însemna şi un nume".

Ceva mai târziu, în *Principii de estetică* (respectiv în cursul de poezie, publicat sub acest titlu în 1939), criticul revine asupra literaturii lui Urmuz. Termenul „elucubraţii" apare iar, dar, de astă dată, însoţit de anumite analize şi disocieri care dovedesc o mai exactă apreciere a semnificaţiei acestui „caz". Pentru Călinescu totul e un „joc estetic" asemenea celui pe care îl practică, în glumă, şcolarii, „o simplă bufonerie, dar cu spirit". Criticul recunoaşte existenţa unei înalte conştiinţe artistice, a unei lucide negaţii estetizante. „Conştiinţa este… trădată chiar prin absurdităţi". În fond e o parodie a prozei comune, a portretelor academice, a obişnuinţelor burgheze, prin calambururi de esenţă sofistica, prin absurd. G. Călinescu insistă asupra unei voinţe de absurd, evidentă în această proză, asupra unei convenţii a absurdului caracteristică creaţiilor urmuziene care, pentru acest motiv, „nu pot depăşi limitele unor farse". Căci, corolar călinescian al paragrafului închinat lui Urmuz: „absurditatea pură, chiar pusă la cale conştient şi mai ales atunci, nu duce decât la mici efecte comice". Totuşi, Urmuz e apropiat de Alfred Jarry în ce priveşte jovialitatea, umorul. Prozele sale sunt bufonerii inteligenţe, magistratul-scriitor fiind un *simulator de automatism*. Cu alte cuvinte, comicul izvorăşte din mecanismul fugii de orice asociaţie conştientă.

Ca printr-un consens al criticilor, diversele opinii care se propun în legătură cu Urmuz vizează, toate, miezul absurd al creaţiei sale. Într-un articol pe care îl dedică scriitorului (în *Vremea*, IV, 162, din 25 ian. 1931), Pompiliu Constantinescu îl numeşte „promotorul unui umor construit pe absurd", îndrăznelile de fantezie ale lui Urmuz ar putea să pară glume sinistre sau jocurile unei minţi alienate. Desigur, ele sunt farse ale unui diletant care n-a posedat mijloacele depline ale artei, dar şi încercare de a evada prin satiră, grotesc şi ilogic din platitudinea burgheză. E evidentă o intenţie de artă, ca şi prezenţa unor simboluri voite. Scriitorul a avut „simţul unui pitoresc

placat pe absurd şi uneori umorul stilistic al asociaţiilor disparate". Cu adevărat Urmuz ar fi – după Pompiliu Constantinescu – premergătorul fanteziştilor umorului de situaţii absurde (Arghezi, Ion Călugăru, Mircea Damian).

Dacă în *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu îl neglijează pe Urmuz, mai târziu el îi analizează prozele, în studiul *Locuri comune, sinonime şi echivocuri*, publicat în volumul *Figuri şi forme literare* (1946). Umorul urmuzian, derivând din persiflarea clişeelor limbii amintind stilul anunţurilor publicitare, are o finalitate satirică. Sunt vizate „gesturile automatice ale vorbirii" speculându-se echivocul din unele vocabule, nonsensuri asemănătoare cu cele de care se folosea Lewis Carroll. Pentru Tudor Vianu, opera lui Urmuz este „... un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii..."

Critica noastră a observat, aşadar, că Urmuz face parte din fauna literară a absurdului. El a fost apropiat de Jarry, de Lewis Carroll şi de Kafka. Ion Biberi face o paralelă între Kafka şi Urmuz, scriitori ce aparţin – după el – aceleiaşi familii spirituale. Amândoi sunt scriitori ai absurdului, ilogicului şi visului. „Lumea reală, făcută din coerenţe, din legături logice, bazată pe determinism, fixată în conture precise, cârmuită de legi, se desface din toate încheieturile, se amestecă, se estompează în fum, în cenuşiu şi în absurd". Viziunea celor doi poeţi are un caracter oniric. Eroii se mişcă într-o lume arbitrară, atraşi de mobile obscure. E o *alta* realitate fantastică. Dar, dacă fantasticul lui Franz Kafka „purcede din imageria visului, literatura sa fiind o transpunere directă a unor viziuni onirice, literatura lui Urmuz, nu e reductibilă, doar la o suită de imagini". Şi Biberi vede în Urmuz un „răzvrătit". O revoltă care se slujeşte de arma absurdului împotriva închistărilor, a normelor, a conformismelor. „Absurdul devine astfel un principiu tot aşa de valabil cum este logica pentru omul normal. Libertatea totală a spiritului, devine atunci frumuseţea lucrului gratuit, insurecţia omului contra tiraniei vieţii şi a logicii".

Într-adevăr, Urmuz este mai puţin un *premergător* al avangardei – Dada, suprarealism etc. – şi mai curând un precursor al acelei literaturi care, în jumătatea a doua a secolului nostru, va primi denumirea, nu întotdeauna justificată, de *literatură a absurdului*. Unul din reprezentanţii acestei faune literare (care refuză, însă, formula simplificatoare a unui „teatru al absurdului"), Eugen Ionescu,

recunoaşte într-însul un spirit congenial. „Patafizicianul", ferventul lui Pere Ubu, observă, firește, înrudirea lui Urmuz, prin luciditatea sa ironică, cu acel *caraghios* Alfred Jarry. Tot astfel, Ionescu descoperă în autorul „paginilor bizare" un alt Kafka „mai mecanic şi mai grotesc". El este un creator de noi expresii, un virtuos al paralogismului, unul care inventează – *avânt la lettre* – „un adevărat limbaj suprarealist". Povestirile sale sunt fantastic autobiografice, ironic tragice. Agent al dislocării rigidelor forme sociale, al dezagregării unei gândiri anchilozate în forme desuete, Urmuz e „unul din premergătorii revoltei literare universale", un profet al descompunerii unei lumi „absurde ca şi eroii autorului nostru".

Eugen Ionescu publicase în *Les lettres nouvelles* (XIII, ian-feb. 1965)

acest eseu critic, însoţind traducerile sale în limba franceză, a textelor lui Urmuz: *După Furtună* şi *Ismail şi Turnavitu*. Ilarie Voronca îl făcuse cunoscut pe scriitorul român printr-o conferinţă la Sorbona, citind cu acea ocazie *Le Depart pour l'Étranger*. De asemenea, Claude Sernet tradusese fabula *Cronicarii*. Urmuz fusese tradus în limba germană, de

Leopold Kosch (*in Der Sturm*, Berlin, XX, nr. 8 aug-sept. 1939), apoi comentat şi tradus în *Akzente* (1967). În limba engleză, a apărut un număr închinat lui, al revistei *Adam*, *International review* (nr. 322

323 – 324, 1967) în care se publică cele opt povestiri, un „eseu" şi fabula *Cronicarii*, în aceeaşi revistă, Miron Grindea, directorul publicaţiei îl prezintă pe scriitorul nostru drept un precursor al suprarealismului

(*Urmuz and «cel homme de toujours»*); Mira Baciu-Simian discută unele aspecte ale limbajului urmuzian – incomunicabilitate, descompunere a cuvântului, alienare prin limbă, grupuri fonetice – într-un mic studiu pertinent (*More on Urmuz*: *The Language*); Valeriu Cristea face o para lelă între *Urmuz şi Kafka*. /

Ultimele studii mai ample dedicate lui Urmuz (Matei. Călinescu, *Urmuz şi comicul absurdului* în *Eseuri critice*, 1967 şi Ion Pop, *Un precursor*: *Urmuz*, în *Avangardismul poetic românesc*, 1969), scot, de asemenea, în relief elementele paralogice, tehnica umorului absurd, fenomenul alienării prin limbaj, relaţia cu „teatrul absurdului" (Matei Călinescu), precum şi parodia unui anumit tip de literatură, obsesia vidului, a descompunerii universului, detectarea mecanismelor în

comportamentul uman, spaima regresiunii în elementar (Ion Pop).

Obscurul grefier de la Înalta Curte de Casaţie a devenit, în ciuda puţinătăţii „operei" sale, un scriitor cunoscut, revendicat de unii ca precursor, elogiat de alţii ca maestru, apropiat de revoluţionarii literelor moderne, de Jarry, de Kafka, de Eugen Ionescu, de Samuel Beckett. Răzbunare ironică postumă a lui Urmuz asupra dublului său, bietul Demetru Dem. Demetrescu-Buzău.

SUMAR